

AC RESEARCH

PLATAFORMA DIGITAL DE DIFUSIÓN
PARA JÓVENES INVESTIGADORES

2022

Coordinadores
Miguel Ángel CHAVES MARTÍN
Isabel GARCÍA GARCÍA
Jennifer GARCÍA CARRIZO



AC – RESEARCH / 2022

PLATAFORMA DIGITAL DE DIFUSIÓN
PARA JÓVENES INVESTIGADORES

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN

ISABEL GARCÍA GARCÍA

JENNIFER GARCÍA CARRIZO

(Coords.)



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ARTE Y CIUDAD
ARTE, ARQUITECTURA Y COMUNICACIÓN EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

CRÉDITOS

AC – RESEARCH / 2022 PLATAFORMA DIGITAL DE DIFUSIÓN PARA JÓVENES INVESTIGADORES

Miguel Ángel Chaves Martín
Isabel García García
Jennifer García Carrizo
Coordinadores

Edita

Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y
Comunicación en la Ciudad Contemporánea.
Universidad Complutense de Madrid.

Diseño portada

Sara Pérez Asensio

Maquetación textos

Jennifer García

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y
Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

ISBN 978-84-09-43211-0

Primera edición: Junio de 2022



Esta publicación forma parte de los resultados del Proyecto “Arte y Comunicación. Aplicación de nuevas tecnologías en innovación educativa y enseñanza virtual” (ref. 369), convocatoria 2021 de Proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente, Universidad Complutense de Madrid, Área de Artes y Humanidades.

ÍNDICE

**Miguel Ángel Chaves
Martín
Isabel García García
Jennifer García
Carrizo**

Presentación.

07

**Marina Camacho
Galán
11**

Integración, contaminación y colaboración: parámetros aplicados de análisis arquitectónico.

**Irene Carracedo
García
41**

Desvirtuación del arte urbano a través de las Redes Sociales.

**Ana Belén Freijoó
Valencia
71**

Análisis de la portada de Maruja Mallo para el libro *Hércules jugando a los dados* (1928) de Ernesto Giménez Caballero. Un ejemplo de integración arte-literatura.

**Víctor Guerrero
Serrano
95**

Monumento a Pablo Iglesias del Parque del Oeste: visión de una obra desaparecida.

**Mia López
Wrobel**
119

Louise Bourgeois y Dorothea Tanning. Dos universos artísticos entrelazados.

**Sara Pérez
Asensio**
147

Gestión cultural más allá del turismo y de la imagen de ciudad: el caso de Málaga.

**Marta Prados
Martín**
175

Instagram como herramienta de difusión para artistas emergentes: mercado oficial y submercado artístico.

**Manuel Elías
Rey Álvarez**
209

Los otros manierismos: el *Laocoonte* como tema para la experimentación artística desde el Greco hasta la modernidad.

**Carlos Utrero
Onsina**
231

Análisis diacrónico del paisaje urbano-ferroviario en Alcalá de Henares (1859-2021).

PRESENTACIÓN

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN

ISABEL GARCÍA GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

JENNIFER GARCÍA CARRIZO

Universidad Rey Juan Carlos

Los textos que configuran este libro forman parte de los resultados finales del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente (PIMCD-UCM), Arte y Comunicación. Aplicación de nuevas tecnologías en innovación educativa y enseñanza virtual, que se ha desarrollado durante el curso académico 2021-2022. El proyecto culmina el trabajo iniciado en proyectos anteriores. Éstos se vinculan a la difusión de trabajos de inicio a la investigación (AC-Research. Plataforma digital para jóvenes investigadores en artes plásticas, arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea) presentados en los seminarios de 2014 y 2015 a los que se suma ahora el nuevo Seminario Innovation / Research celebrado en marzo de 2022 con los Trabajos de Final de Grado y Trabajos de Final de Máster de este y precedentes cursos. Los mencionados proyectos también se relacionan con la aplicación de nuevas tecnologías para la innovación y prácticas docentes (Plataforma online para el alumnado de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas, e Historia del Arte) desarrolladas durante los últimos cinco años, enmarcándose así

plenamente en los nuevos criterios establecidos por el Espacio Europeo de Educación Superior, entre cuyos objetivos está la necesidad de potenciar las aptitudes y destrezas del estudiantado en el proceso educativo. Para ello, se favorece su participación en dicho proceso, tanto durante el desarrollo de los cursos como en el momento final, en el que se requieren nuevos impulsos que estimulen pautas y orientaciones en el proceso a seguir.

La actividad desarrollada tiene como objetivo completar la formación académica de los/as estudiantes, dándoles la oportunidad de publicar las partes más significativas de sus Trabajos Final de Grado y Final de Máster. Los trabajos tutorizados son presentados en una sesión oral y pública y reciben las observaciones oportunas por parte del profesorado vinculado al proyecto, que supervisa posteriormente todo el proceso de redacción y presentación de resultados de la publicación final. Este proceso permite iniciar al alumnado en el mundo investigador, puesto que la intención adicional es crear un foro de debate de ámbito universitario.

Además, el proyecto aspira a que las aportaciones del alumnado sirvan como primer paso para su integración en el mundo laboral, contribuyendo a la calidad educativa de sus titulaciones y facilitado una primera salida competitiva. Les ofrece un medio de difusión de sus trabajos, facilitando, a la par, el debate y la discusión. Para ello se cuenta con un recurso esencial: la Plataforma AC Innovación (www.ucm.es/ac_innovacion). Creada y desarrollada desde 2014 como plataforma digital para actividades de innovación educativa, prácticas docentes y formación del profesorado, está destinada a estudiantes y docentes de las áreas de Ciencias Sociales y Humanidades (especialmente dentro de las titulaciones de Grado y Máster en Historia del Arte, Publicidad y Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual), pero también está abierta a áreas afines para la formación, el conocimiento y la difusión de actividades y otros trabajos.

El fomento de una Universidad inclusiva, accesible, diversa y enfocada a los objetivos de la Agenda 2030 está garantizado y enfocado, además, a promover oportunidades de aprendizaje y formación para el alumnado; adquiriendo conocimientos teóricos y prácticos a través del desarrollo de sus capacidades y vocaciones. Asimismo, hemos conseguido que nuestro trabajo docente y propuestas metodológicas estén plenamente conectadas con el aprendizaje del alumnado.

En este sentido, el proyecto ha sido un gran reto para el equipo de trabajo que, desde el principio, ha motivado al alumnado que termina sus grados y másteres y, en muchas ocasiones, no sabe cómo continuar. El aprendizaje y la formación a veces le pueden resultar insuficientes, siendo necesario incitarles a proseguir. Así, uno de sus objetivos principales es completar su formación académica mediante la oportunidad de participar en un seminario donde presentar sus trabajos, hablar en público, debatir, sugerir, etc. Este seminario se celebró en marzo de 2022 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de los profesores Isabel García García y Miguel Ángel Chaves Martín, y la coordinación de Jennifer García Carrizo. En una primera parte de dicho seminario, se presentaron pautas metodológicas y criterios fundamentales para la publicación de artículos científicos como base esencial para las futuras publicaciones de los/as estudiantes. La segunda parte se dedicó a la exposición individual de los trabajos seleccionados y, finalmente, se concluyó con un debate abierto entre alumnado y profesorado. Este acto es un instrumento de comunicación entre ambas partes y el rigor del debate está garantizado por los/as componentes del grupo de trabajo, profesorado experto en sus diferentes áreas de conocimiento (Comunicación Audiovisual, Historia del Arte, Publicidad y Relaciones Públicas, Composición Arquitectónica) que participa de un riguroso y selectivo sistema de calidad de las investigaciones presentadas.

De tal forma, este proyecto contribuye a la mejora de la calidad de los planes de estudio mediante la reflexión y el debate; al progreso en la calidad de la enseñanza y aprendizaje y a la creación de un modelo de inicio a la investigación apoyado en recursos digitales.

Supone una gran satisfacción poder escribir sobre esta, la última de las fases de este proyecto, la cual está centrada en la publicación de los mejores trabajos de estos/as jóvenes investigadores/as. También queremos dar las gracias al profesorado que se ha encargado primero de dirigir los trabajos y posteriormente supervisar el proceso de revisión y presentación de los resultados finales: Javier Pérez Segura, Ángeles Layuno Rosas, Carlos Treviño Avellaneda, y quienes firmamos esta presentación.

Los artículos aquí presentados son piezas esenciales que promueven el desarrollo de los contenidos aprendidos por el alumnado durante su proceso formativo y sirven como punto de inicio en su carrera investigadora a la par que suponen un valioso primer paso para introducirse en el entorno laboral. Pero además, y más importante aún, forman parte del proceso de construcción del conocimiento en las artes plásticas, la arquitectura y la comunicación en la ciudad contemporánea, en el que el Grupo de Investigación Arte y Ciudad viene trabajando desde su creación.

En definitiva, estos resultados de investigación conectan con la importante línea centrada en el fomento de la cultura de calidad en la comunidad universitaria. Sin duda, es una gran experiencia que estimula y estimulará la participación del estudiantado en procesos de evaluación de la calidad, en plataformas digitales y en el desarrollo de nuevas habilidades didácticas para el aprendizaje autónomo en contextos globales.

INTEGRACIÓN, CONTAMINACIÓN Y COLABORACIÓN: PARÁMETROS APLICADOS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

MARINA CAMACHO GALÁN

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente esbozo metodológico, tiene por objetivo principal señalar la estrecha relación que ha existido entre la arquitectura y las diversas artes en distintas etapas del siglo XX en torno a tres categorías conceptuales específicas, como son la integración, la contaminación y la colaboración. A raíz de un estudio teórico de las manifestaciones proyectuales que responden a dichas categorías, se propone una base paramétrica y metodológica aplicada a tres casos de estudio específicos. El estudio para el pintor Rémy Zaugg, realizado por los arquitectos Jacques Herzog & Pierre de Meuron en colaboración directa con el artista; el proyecto expositivo de colaboración entre Tadao Ando y diversos artistas para la isla de Naoshima; y el Museo Judío de Berlín realizado por el arquitecto Daniel Libeskind. Dichos proyectos manifiestan una serie de parámetros que los acercan al mundo del arte debido a la forma de proyectar de estos arquitectos.

Palabras clave

Arte y arquitectura, integración, contaminación, colaboración, siglo XX

INTEGRATION, CONTAMINATION AND COLLABORATION: APPLIED PARAMETERS OF ARCHITECTURAL ANALYSIS

Abstract

The main objective of this methodological outline is to point out the close relationship that has existed between architecture and art in different stages of the 20th century around three specific conceptual categories, such as integration, contamination and collaboration. As a result of a theoretician study based on manifestations that respond to these categories, a parametric and methodological basis applied to three specific study cases is proposed. The study for the painter Rémy Zaugg, carried out by the architects Jacques Herzog & Pierre de Meuron in direct collaboration with the artist; the collaborative exhibition project between Tadao Ando and various artists for the island of Naoshima; and the Jewish Museum of Berlin made by the architect Daniel Libeskind. These projects manifest a series of parameters that bring them closer to the world of art due to the way these architects project.

Keywords

Art and architecture, integration, contamination, collaboration, 20th century

Sumario

1. Introducción contextual y metodológica
2. Base paramétrica para una metodología aplicada
3. Casos de estudio
4. Conclusiones
5. Bibliografía

1. Introducción contextual y metodológica

La estructura metodológica de esta investigación se construye en base a dos hipótesis. La primera enuncia las categorías de integración, contaminación y colaboración, como parámetros primarios de estudio de la interrelación de las artes con la arquitectura. El hecho de tratar de encontrar sus puntos de similitud y diferencia, matizando sustancialmente su significado en base a los diferentes antecedentes históricos y manifestaciones proyectuales, ha sido crucial para entender el devenir de las relaciones artístico-arquitectónicas a lo largo del siglo XX. Analizar en qué medida aparecen reflejadas estas tres categorías en la teoría arquitectónica, así como en determinadas obras seleccionadas, revela un marco teórico del cual nace la segunda hipótesis del trabajo: las tres categorías quedan relacionadas entre sí mediante una serie de parámetros proyectuales que constituyen el esbozo metodológico del análisis propuesto.

Partiendo de una serie de ejemplos teóricos sobre la etimología de estas tres categorías, se tratará de matizar su significado e identificar algunas de las manifestaciones formales, conceptuales y compositivas que las ilustran, para entender después el amplio espectro que las relaciona.

La primera fase de la metodología consiste en ver en qué medida las categorías de integración, contaminación y colaboración se manifiestan en la obra de un arquitecto determinado. Como se ha podido constatar con anterioridad, no son categorías estancas e independientes las unas de las otras, sino que encuentran puntos de confluencia o interdependencia que hacen que sea fundamental estudiarlas de una manera simultánea. Es necesario estudiar al arquitecto del proyecto desde la comprensión de su nivel cultural arquitectónico y las relaciones que presente frente a otras ramas de conocimiento. Por otro lado, se estudiará el momento histórico de dicho arquitecto y las oportunidades y recursos del medio –tanto físico como cultural– que lo han rodeado. Si bien estas dos últimas cuestiones no determinan de una forma absoluta la creación artístico-arquitectónica,

sí que pueden llegar a influir limitando o motivando –de manera significativa– ciertos aspectos del proyecto. Por último, es necesario entender cuál es la relación del arquitecto con el mundo artístico, entendiendo si existe una relación cercana de este con el mundo del arte y de qué manera, matizando cuál es el deseo personal del arquitecto por integrar la dimensión artística en su obra.

1.1. Integración

Nos referimos a ella en lo que respecta a las artes que actúan, de forma simultánea, en un proceso de interacción. Atendiendo a la definición de Corbacho (2002, p. 18): "La integración se conseguirá mediante una supresión de la individualidad de las artes que participan en dicho proceso". Partiendo de este punto, se han distinguido cuatro formas principales de entender la integración de las artes y la arquitectura:

Tipo	Definición
Individual	Integración mediante un único arquitecto que idea y diseña el proyecto entendiéndolo como <i>obra de arte total</i> , donde todos los elementos que lo componen son determinantes para la armonía del conjunto. El arquitecto puede seguir ciertas influencias determinadas por su contexto histórico o cultura arquitectónica, que le lleven a entender y proyectar de una forma determinada dicha <i>integración</i> .
Colectiva	Proyecto estético colectivo que responda a una base teórica, conceptual y filosófica la cual dictamine ciertas reglas formales, compositivas y estéticas que determinen la integración. Esta se sucede, por tanto, cuando existe una colaboración entre arquitecto y artista/artistas, con el fin de integrar su obra en la arquitectura entendida como una parte inseparable de la misma.
Tangible	Fusión a nivel material y empírico del elemento arquitectónico con el elemento artístico.
Conceptual	Integración intangible o hipotética desarrollada por un arquitecto/artista -o varios- con la intención de dejar constancia de su teoría.

Fig. 1. Diagnóstico de tipos de integración. Fuente: Elaboración propia.

1.2. Contaminación

Para analizar en qué medida el proyecto analizado responde a una contaminación se deberán analizar posibles trasposiciones de diferentes recursos artísticos -procedentes de la pintura, escultura, cine, música, etc.- a los medios propios de la arquitectura. De forma general, se han identificado mayoritariamente tres tipos de contaminación:

Tipo	Definición
Compositivas	Integran la dimensión artística desde la relación de la forma (volumen, línea y plano) frente al espacio. Un ejemplo de ello es la influencia de la comprensión del espacio pictórico de varias vanguardias (cubista, purista, neoplasticista...) y su trasposición directa en la arquitectura por medio de la disposición periférica en planta libre, abolición total del centro o la composición asimétrica
Figurativas	Atañen mayoritariamente a la forma aparente de los elementos proyectados los cuáles adquieren un carácter representativo, simbólico o comunicativo por medio de recursos como la utilización de la línea, plano y volumen y el tratamiento plástico de envolventes desde el color, luz, textura y composición. Los elementos proyectados se vuelven reconocibles o identificables frente al espectador, estableciendo una comunicación directa con él.
Técnicas	Las contaminaciones técnicas se refieren a la utilización de distintos recursos o técnicas formales de representación plástico-figurativas como lo son el dibujo, el grabado, la serigrafía, litografías, etc., o compositivas como el <i>collage</i> o <i>décollage</i> , entre otras. Estas técnicas tienen su razón de ser en la arquitectura manifestándose en los revestimientos, texturas y juego con las pieles y membranas del edificio, así como en la superposición de elementos en la composición formal y espacial del mismo.

Fig. 2. Diagnóstico de tipos de contaminación. Fuente: Elaboración propia

La causa o procedencia de estas contaminaciones puede ser del arte hacia la arquitectura o viceversa. Se han observado posibles contaminaciones pictóricas (de la pintura a la arquitectura), contaminaciones *trans-media* (del cine y fotografía a la arquitectura) pero también de la escultura a la arquitectura. La relación entre los sujetos artísticos que pueden contaminar su método proyectual podría darse, o bien debido a la estrecha relación entre ambos en posibles procesos colaborativos, o bien provenientes de una autocontaminación, la cual suele manifestarse cuando el propio arquitecto es también artista y sus creaciones influyen en su manera de proyectar arquitectura.

1.3. Colaboración

La colaboración es entendida como el proceso de dos o más personas u organizaciones que trabajan juntas para completar una tarea. Se puede entender como colaboración según la descripción de Corbacho (2006, p. 18): "La interrelación de objetos de diferentes artes que son autónomos, entendiéndose que, todas las artes que colaboran en el proceso son diferenciables las unas de las otras". Se considera entonces que, atendiendo al significado original, la colaboración es relacional, de forma que las diferentes artes –incluida la arquitectura– se encuentran trabajando de manera separada, es decir, de manera relacionada entre sí, y de modo independiente.

"Las columnas de la piazzetta adyacente a la plaza de San Marcos, la Loggetta de Jacopo d'Antonio Sansovino, el campanile, el Palacio Ducal y, por supuesto, la Procuraduría vieja y la nueva; [...] pertenecen a periodos diferentes, están todos reunidos y juntos interpretan una sinfonía maravillosa. Ninguno de los edificios por separado, ninguna de las esculturas fuera del lugar donde está sería la mitad de interesante de lo que es hoy. Aquí tenemos un ejemplo perfecto de un grupo sinfónico" (Juncosa, 2011, p. 37).

Es imprescindible analizar si, en dicho proceso colaborativo, existe una relación directa de amistad y confianza entre artista y arquitecto, matizando también si el proyecto sigue las directrices de un encargo externo o si se trata, sin embargo, de un cometido de artista y

arquitecto particular para experimentar ciertas cuestiones. Normalmente, cuando se trata de un proyecto propuesto por artista y arquitecto de forma voluntaria, existe un interés que va mucho más allá del trabajo a desarrollar en sí, dando una mayor importancia al proceso de colaboración, el cual es entendido como campo de experimentación.

2. Base paramétrica para una metodología aplicada

Una vez analizadas las cuestiones y parámetros que atañen a las categorías por separado, a continuación, se van a señalar –como puntos secundarios de análisis– los aspectos o cuestiones de interacción entre las tres categorías.

2.1. Relaciones inter-categorías

Tipo	Definición
Interacción Subordinada¹	Yuxtaposición de la obra artística al soporte arquitectónico. Se puede observar de manera sincrónica (arte y arquitectura pertenecen ambas a una misma época) o diacrónica (cuando arte y arquitectura pertenecen a épocas diferentes y responden, por lo tanto, a criterios diferentes)
Interacción Difusa	La integración es posible a través de un proceso de contaminación entre artista y arquitecto donde obra y arquitectura difuminan sus límites físicos utilizando recursos que acercan las dos disciplinas
Interacción Conceptual	Colaboración artista-arquitecto repetida en el tiempo donde ambos integrantes se vean influenciados-contaminados por ciertas cuestiones del pensamiento del otro.

Fig. 3. Diagnóstico interacciones inter-categorías. Fuente: Elaboración propia.

¹ La mayoría de los ejemplos arquitectónicos que relacionan el arte con la arquitectura presentan este tipo de interacción y, especialmente la tipología museística y los espacios expositivos, son los escenarios perfectos de encuentro para las artes.

Cabe destacar que las relaciones no sólo pueden darse dos a dos, sino establecerse de forma simultánea, donde por ejemplo la colaboración lleva a una contaminación y de ella a una integración.

2.2. Subparámetros artístico-arquitectónicos

Una vez estudiados los aspectos que atañen a las categorías primarias de análisis y sus respectivos parámetros, así como las relaciones inter-categoriales, se descubren cuatro parámetros principales comunes al campo de las artes y la arquitectura: la forma, técnica, espacio y símbolo, de los cuales nacen una serie de subparámetros de análisis que quedan aquí recogidos y desarrollados.

Forma	Definición
Estructura formal	Patrones geométricos reconocibles que atañen a la construcción de la imagen del proyecto. Mediante el principio de asimilación vamos distinguiendo los diferentes elementos formales que lo componen.
Luz/Sombra	La dimensión lumínica se puede estudiar como 1) Parámetro proyectual y conceptual o simbólico; que cumple con la función de comunicar figuradamente, 2) Físico; la luz y sombra como un material plástico capaz de modificar el espacio, y 3) Funcional o eficiente; que cumple con la función de iluminar para ver.
Color	Se trata de un parámetro utilizado de manera 1) Formal y conceptual o simbólico; que atañe a construcción histórica y comunicativa del color, 2) Psíquico; que atañe a la expresión del color cuando se presenta integrado en un soporte arquitectónico, y 3) Sensible y óptico; relacionado con su capacidad háptica y la impresión que genera en el espectador.
Textura	Cualidades organolépticas del material en sí mismo o que a veces se consiguen con una técnica precisa en el tratamiento de envolventes. Luz, color y textura son tres parámetros que

	relacionan por excelencia las artes plásticas, en este caso mayoritariamente arquitectura, pintura y escultura.
Espacio	Definición
Estructura espacial	Relaciones espaciales: interior/exterior, abierto/cerrado, pleno/vacío, continente/contenido, continuo/discontinuo.
Ritmo	El estudio de patrones formales reconocibles de repetición en la organización espacial. El ritmo relaciona en gran medida la arquitectura con la música o la poesía, ya que es un recurso que se puede conseguir de forma material o inmaterial.
Volumen	Parámetro arquitectónico por excelencia que supone la comprensión de la relación entre forma y espacio en tres dimensiones: longitud, anchura y profundidad. En el análisis del volumen podemos diferenciar otros elementos del diseño como punto, línea y plano en el espacio.
Técnica	Definición
Uso de los materiales	Tratamiento del continente de la obra artística: 1) Material como recurso conceptual, comunicando una imagen o una idea. 2) Material como un recurso fenomenológico, el cual hace sentir mediante la apreciación de sus propiedades organolépticas.
Recursos de representación	Recursos plásticos o pictóricos como la serigrafía, el collage o el <i>décollage</i> , grabado, etc., se materializan en los revestimientos o elementos decorativos del edificio, mediante los parámetros formales.
Símbolo	Definición
Función estética	Poder de comunicación o manifestación de valores, símbolos o emociones.

Fig. 4. Diagnóstico de subparámetros simbólicos. Fuente: Elaboración propia.

Todas las cuestiones reflejadas en este esbozo metodológico (Fig. 5) son el prólogo del análisis aplicado que vamos a desarrollar a continuación. Se han elegido tres casos de estudio sobre los que aplicar –mediante un análisis documental y gráfico– los criterios explicados en esta metodología.

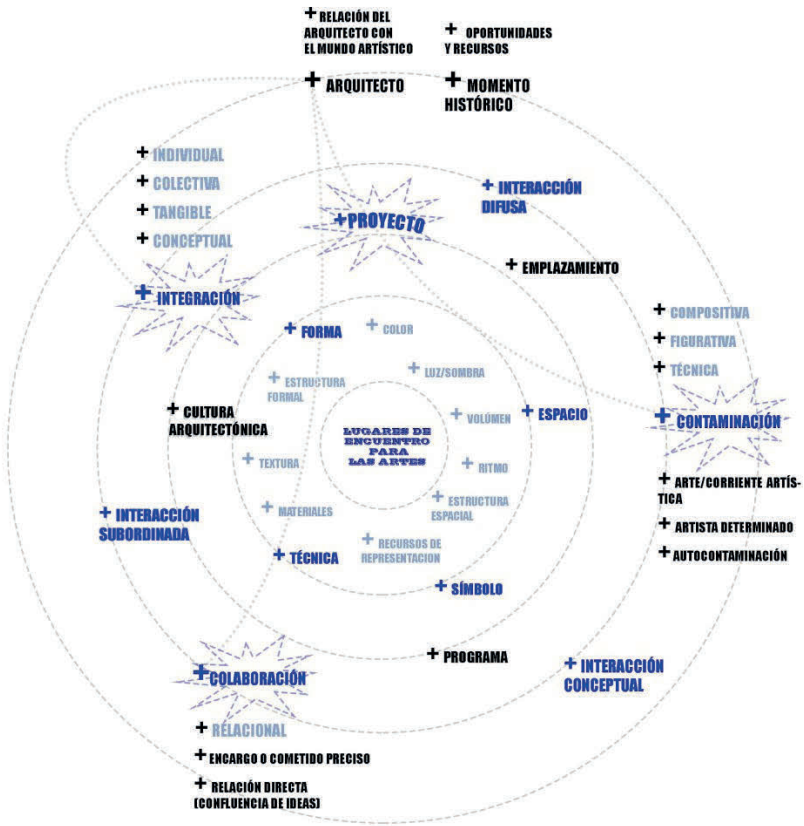


Fig. 5. Diagrama de la base paramétrica. Fuente: Elaboración propia.

3. Casos de estudio

El estudio de la combinación de las tres categorías principales, las relaciones categóricas y el sistema de parámetros y subparámetros hace posible la anunciación de lo que se ha querido denotar como *lugares de*

encuentro para las artes. Se trata de una serie de espacios conformados, imágenes o conceptos identificados que relacionan la arquitectura con las demás artes.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se han elegido tres proyectos en los que el arte con mayúsculas es objeto de proyecto. Los espacios estudiados no se consideran meros escenarios expositivos, sino que conllevan un proceso de comprensión de todas las dimensiones artístico-arquitectónicas, convirtiéndose en lugares de gran interés de estudio.

3.1 Estudio para el pintor Remy Zaugg (1995-96): Herzog et de Meuron

Esta obra tan paradigmática se muestra como el resultado de la simbiosis colaborativa e interdisciplinar que constituía el *modus operandi* de los arquitectos Herzog et de Meuron y el pintor Rémy Zaugg. Lo importante de esta colaboración ha sido el diálogo que se ha establecido entre artista y arquitectos para poder llevar a la práctica los conceptos teóricos que, en este caso, Rémy Zaugg estudiaba con relación a la percepción de una obra en el espacio expositivo. Tratándose de un encargo privado por el pintor hacia los arquitectos y debido a su buena relación, esta obra sirvió como el lugar de experimentación idóneo para ambos.

En 1995 se publicó el libro *Le Musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou l'espace de l'art et de l'homme*², basado en una condensación del pensamiento de Rémy Zaugg en torno a las concepciones fenomenológicas y psicologistas del espacio que fue desarrollando desde los años cincuenta. En él se describe el museo ideal por excelencia en base a una serie de elementos críticos a tener en cuenta para conformar el lugar idílico de cohabitación entre el arte y el hombre.

² Ha sido el texto más influyente del artista suizo, en el que expone las ideas fundamentales sobre la constitución del espacio museístico

Estos conceptos y cuestiones teóricas desarrollados por Zaugg van a materializarse en el estudio de Mulhouse, lo que convierte al atelier en una obra paradigmática que sirvió de campo de investigación teórica y formal tanto para el artista como para los arquitectos. La obra del artista Rémy Zaugg en colaboración con los arquitectos reflexiona sobre la condición del cubo blanco, desde la definición del espacio cúbico minimalista de los arquitectos suizos.

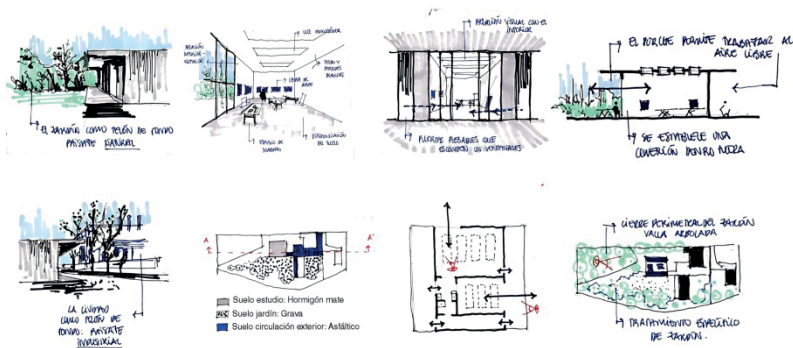


Fig. 6. Croquis de análisis aplicado. Estudio de Rémy Zaugg. Fuente: Elaboración propia.

Según Zaugg, el muro es el elemento vertical que delimita y termina de conformar el espacio arquitectónico, así como permite establecer la distinción entre interior y exterior. Deben de ser ciegos y sin marcas de construcción, ya que todo detalle que interfiera puede ser perjudicial para la percepción de la obra (Zaugg, R, 1995, en Peterlini, 2016). El artista plantea el uso de la pared del edificio como soporte de lienzos autónomos, de este modo se establece una relación de dominación: la obra de arte domina a la arquitectura, esta se pone al servicio de algo ajeno a ella. Como apunta Layuno et al. (2013, p. 27): “El muro existe para no ser visto y desaparece en un servilísimo anónimo de no-existencia”. Además, dichos muros deben ser blancos mate evitando todo reflejo que provoque una visión ficticia, ya que la obra es ya un artificio que debe tener todo el protagonismo. El atelier cumple a la

perfección estas premisas que se aprecian en el interior, donde el artista cuelga algunos de sus cuadros que parecen flotar en el espacio.

El volumen del estudio se abre hacia la naturaleza dejando que esta invada perceptiblemente el interior del espacio. Esto se consigue mediante unos ventanales con puertas abatibles que permiten relacionar el interior con el exterior, permitiendo al usuario aprovechar el espacio cubierto por el voladizo lateral como espacio de trabajo. Además, una serie de planchas metálicas permiten esconder los ventanales, haciendo que las fachadas se vuelvan completamente ciegas y dotando al volumen exterior de un mayor carácter escultórico.

La concepción material del suelo es igual de importante para el pintor. Por ello se plantearán tres tipos de suelo diferentes en el proyecto (Fig. 6); un suelo de grava para delimitar la parte exterior del jardín, un suelo asfáltico que indica la circulación a las distintas edificaciones del proyecto y, por último, un suelo de hormigón pulido para el interior del estudio. Este último genera el límite entre el blanco de las paredes y la superficie donde camina el usuario, orientándolo y haciendo que no refleje la luz para la óptima percepción de la obra artística.

Otro parámetro de experimentación entre artista y arquitectos ha sido la luz. Según Zaugg esta debe de ser homogénea y natural activando lumínicamente la obra artística y confinando al hombre en un papel pasivo. De esta manera, los cuerpos y objetos se mezclan con una misma importancia en el espacio expositivo (Zaugg, R, 1995, como se citó en Peterlini, 2016). Numerosos estudios entre Zaugg y Herzog y de Meuron determinan que el correcto uso de la luz en relación con el espacio y con la obra se puede conseguir a través de distintas morfologías; de manera lateral, cenital lateral, mediante una cubierta de vidrio... En el proyecto para la Tate Modern, Londres (1994-2000) la iluminación cenital se implanta en el interior del museo mediante unos paneles rectangulares que filtran tanto la luz natural como la de los focos desde el techo de cada sala. Esto tiene mucho que ver con la

concepción de Zaugg sobre el techo, que debe ser plano, horizontal y del mismo color que la pared mezclándose así con los otros elementos, pero formando una entidad independiente (Zaugg, R, 1995, en Peterlini, 2016). Ideas de iluminación cenital que también desarrollarán coetáneamente en el estudio para Zaugg ya que el pintor concebía que el techo tenía que ser como un elemento que genera luz homogénea para una correcta percepción de las obras de arte (Arquitectura Viva, 2019).

La obra de los arquitectos suizos, Herzog y de Meuron que recoge este interés en la entropía y el tiempo geológico, han realizado numerosos experimentos sobre materiales en los que se puede medir la incidencia del tiempo. Tanto en el atelier del artista como en la Nave y Almacén para Ricola-Europe SA (1992-1993, Mulhouse-Brunnstalt, Francia) se va a utilizar el mismo recurso técnico material que dota a la obra de un gran carácter estético y retórico.



Fig. 7. Perspectiva de la fachada del atelier. Fuente: Elaboración propia.

Las aguas de lluvia en ambos edificios son distribuidas en el techo y filtradas a través de una cornisa de lámina metálica oxidada, que hacen

que el agua deslice, empapando y tiñendo uniformemente toda la superficie de fachada de hormigón (Fig. 7). Según explica Fernández (2008, p. 49): “El muro se convierte en un lienzo en el que se graba el paso del tiempo [...] De este modo el objeto arquitectónico es capaz de capturar un tiempo geológico dinámico en lugar de aquel instante poético fenomenológico”. Tanto el proyecto de Ricola como el de Mulhouse comparten las mismas ideas formales y volumétricas y, a pesar de las diferencias en cuanto a tamaño, las plantas mantienen las mismas proporciones al igual que las secciones, del mismo modo que se repite el tratamiento de las fachadas. El edificio no dispone de bajantes por lo que el agua recorre el muro de hormigón tintado con óxido de hierro y se convierte en el soporte espontáneo de una película de musgo.

Como hemos podido comprobar, el estudio para Rémy Zaugg se ha convertido un modelo a explotar en otros edificios expositivos en base a conceptos sobre la percepción de la arquitectura y la obra de arte. Todos los elementos que atañen a la morfología de este; los muros, el techo, la altura, la relación de las proporciones entre las salas, la luz o el tratamiento retórico de la fachada, se han convertido en ejemplo para el desarrollo de otros proyectos futuros.

3.2. La Isla del Arte: Tadao Ando

La Isla de Naoshima es uno de los lugares más paradigmáticos que une arte y arquitectura en un mismo territorio. En dicha isla Tadao Ando ha tenido la oportunidad de investigar sistemática y gradualmente sobre el paisaje y la ubicación de posibles lugares de encuentro para las artes. Para este análisis se ha escogido un museo en concreto que ilustra la cohabitación del arte bajo un soporte arquitectónico y - además- ilustra el carácter artístico de la arquitectura propuesta, debido a la sensibilidad proyectual de Ando y sus colaboraciones con diferentes artistas.

3.2.1. Chichu Art Museum (2004): Tadao Ando

El museo se encuentra situado en lo alto de una colina y se concibe enterrado en su totalidad, haciendo que desde arriba se puedan percibir las trazas de las cubiertas con tragaluces que dejarán pasar la iluminación al interior del museo. A primera vista parece que las figuras geométricas que forman el plano de cubiertas del edificio son independientes, pero en cuanto percibimos la primera planta entendemos que esas figuras simples (cuadrados, rectángulos y triángulo) se intersecan las unas con las otras jerarquizando los distintos espacios museísticos. Se trata de una arquitectura de gran carácter escultórico, integrada en el paisaje y que muestra posibles contaminaciones formales provenientes del minimalismo o del *land art*.

La primera sala que vamos a analizar es la sala Monet, donde se encuentran expuestos una serie de cuadros de la colección *Nymphéas* del pintor impresionista. Tadao Ando propone una sala acorde con las dimensiones y morfología de la obra a exponer, estableciendo una relación subordinada y diacrónica de una pieza de arte, en este caso los cuadros, sobre el soporte arquitectónico. En dicho lugar de encuentro para el arte y la arquitectura, son los cuadros los que se llevan todo el protagonismo, por lo que el soporte trata de pasar lo más desapercibido posible. Para ello se propone un cubo que se encuentra rotado en relación con el rectángulo de la planta del resto del museo y cuya entrada se alinea con la entrada al preámbulo. Para las paredes se aplicó yeso grueso blanco de manera uniforme se redondearon las esquinas para hacer desaparecer cualquier tipo de interrupción en la percepción de la obra y del mismo modo decide seguir con el color blanco para el suelo. Se aplica así un fino mosaico de cubos de mármol de carrara de 2 cm con las esquinas redondeadas con la idea de reflejar la luz lo máximo posible. Esto, unido a la fuerte luz indirecta que se refleja de forma homogénea por todo el espacio, hace que parezcan flotar las obras de arte.

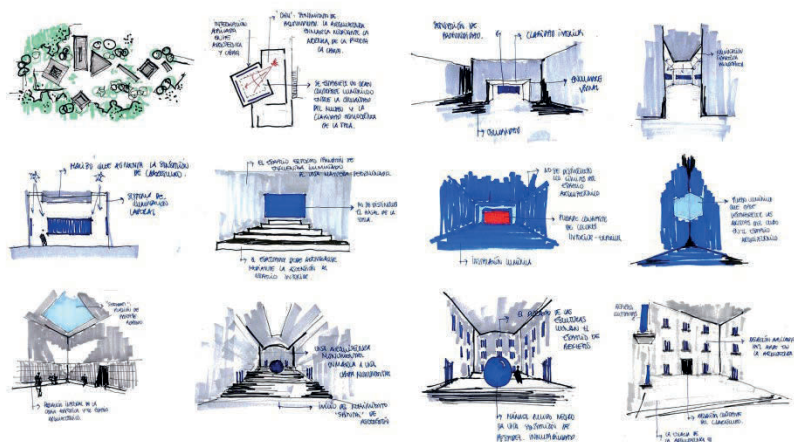


Fig. 8. Croquis de análisis aplicado. Chichu Art Museum. Fuente: Elaboración propia.

En segundo lugar, para la sala con las instalaciones de James Turrell el arquitecto propone un rectángulo que se halla intersecado con el rectángulo que engloba la sala anterior, lo que provoca que el muro de la entrada se encuentre girado con respecto al resto. Al entrar, el espectador lo primero que se encuentra es con la obra *Afrum Pale* (1968) que se sitúa estratégicamente en la esquina formada por la propia sala y el volumen de la contigua; *Open Sky* (2004). Como bien explica Maderuelo (2008, p. 269),

“El haz de luz que utilizaba recortaba sobre la pared figuras geométricas luminosas que ofrecían bordes tersos y nítidos. Se trataba de imágenes luminosas que parecían suspendidas en el muro y que alteraban la sensación volumétrica del espacio, sobre todo cuando esas figuras se proyectaban sobre un rincón”.

Turrell va jugando con las distintas tonalidades e intensidades de la proyección lumínica y la posición que ocupe el espectador en la sala, por lo que el espacio real se percibe como un espacio ilusorio.

Si continuamos con el recorrido llegamos a la siguiente instalación; *Open Field* (2000) que se conjuga con el espacio arquitectónico para proponer al espectador dos ambientes completamente distintos. En la antesala el espectador percibe unas pequeñas escaleras negras que le

guían hasta un muro de hormigón con una abertura rectangular. Esta abertura dirige la mirada sobre la estancia contigua, un espacio arquitectónico transformado de nuevo por la instalación lumínica de Turrell, quien utiliza el color azul intenso que contrasta con los colores rojizos de la sala precedente. La delicadeza con la que se abre el hueco sobre la superficie de hormigón se trata de una técnica ya depurada por el artista con anterioridad. Al adentrarse a este “campo abierto”, el espectador tiene la impresión de encontrarse en un espacio sin límites, bidimensional y atemporal, debido al efecto redondeado de las esquinas de las paredes.

Hacia la década de los setenta Turrell comienza a investigar sobre la contemplación de distintos fenómenos lumínicos a través de la perforación de paredes y techos. Con ello buscaba la forma de entender la huella que deja la luz solar sobre los espacios que coloniza, así como observar desde esas estancias el cielo y sus continuos cambios. La sala para *Open Sky* (2004) se convierte en la ocasión perfecta de colaboración entre artista y arquitecto para construir -ex novo- una obra artístico-arquitectónica que cumpla con dichas características. Para la sala se pensó un cubo que posee una abertura cuadrada perfecta en el techo, elemento que captura el cielo. Esta técnica ha sido depurada y perfeccionada por el artista, ya que en sus múltiples *Skyspaces* ha tratado de depurar al máximo el acabado de la línea del hueco proyectado para tratar de conseguir la mayor sensación de bidimensionalidad.

“Desde un punto de vista constructivo, es notable su empeño por acercarse a la entelequia de la casi total planeidad del marco, hasta diluirlo apenas en una línea en el borde, y por tanto creando la sensación de un recuadro liso, como invocando, aunque no sea ese su objetivo, la noción de bidimensionalidad, el lenguaje minimal o la idea manierista de trampantojo” (Martínez, 2020, p. 3).

Para lograr esto, Turrell ha colaborado activamente con otros arquitectos con los que ha intercambiado conocimiento, entre ellos James Cross desde comienzos de los años ochenta, con el que ha

llegado casi a “una tecnología de dispositivo electrónico que produce esa ambigua sensación de interfaz, tal que si a veces se mirara a través del recuadro perfecto y se viera el cielo igual que un fondo de escritorio” (Martínez, 2020, p. 217). Por último, la escala humana es conferida al espacio mediante un zócalo en forma de banco que recorre toda la parte inferior de la sala y donde el espectador puede sentarse y percibir la obra.

En la última sala se expone la obra de Walter de María, *Time/Timeless/No Time* (2004), que reside en un espacio rectangular de proporciones monumentales (24m x 10m x 10m), pensada en colaboración directa con el arquitecto. Esta sensación de atemporalidad y solemnidad se percibe nada más cruzar la puerta de entrada, donde el espectador se topa con unas escaleras aparentemente infinitas que enmarcan y elevan la gran esfera situada en el centro. Las escaleras nos invitan a recorrerlas y permiten acercarnos a la gran esfera haciendo que la experimentemos con nuestro cuerpo y sintamos el peso de la escala y de la materialidad. Al final de la sala una pátina de luz entra rasante desde el techo ayudando a brindar una atmósfera de mayor solemnidad (Fig. 8).

Las dimensiones de la puerta de acceso son de apenas un metro de ancho por dos metros de alto, revelando que la esfera fue introducida a la habitación mediante una grúa, antes de culminar con la construcción del techo. Esto podría indicar que tanto arquitecto como artista habían diseñado a la perfección la ejecución de la obra en el espacio (Zeballos, 2007). Los muros de hormigón de la sala están acompañados de las esculturas pertenecientes a la serie 3-4-5 que fueron creadas por el artista para esta instalación, estableciendo una interacción subordinada entre obra y espacio.

Como hemos podido estudiar, la intervención de Tadao Ando para este museo en específico denota una clara importancia a la dimensión lumínica como elemento material y transformador del espacio utilizando la arquitectura como un medio para poder malear la luz y así llenar los

espacios de significado. Además, este caso de estudio es muy interesante en el proceso de colaboración que se establece entre los artistas, James Turrell y Walter de María, pudiendo haber influenciado o contaminado las decisiones arquitectónicas de Ando, para lograr verdaderos espacios de encuentro entre el arte y la arquitectura.

3.3. Museo Judío de Berlín (2001): Daniel Libeskind

Siguiendo las ideas de J.M. Fernández (1999), el Museo Judío de Berlín es una obra frente a la que es imposible mantenerse indiferente ya que se trata de una metáfora intelectual que resuelve la organización y relación de los espacios museísticos. Así mismo,

“Las manifestaciones estéticas del Holocausto logran transitar los confines de la representación, materializando la inextinguible tensión entre el aspecto irresoluble del acontecimiento [...] y la intensidad de la obra estética para instaurar la reflexión sobre el pasado” (Melendo, 2004, p. 2).

El edificio presenta un gran carácter escultórico debido tanto al tratamiento expresivo de fachada como a la morfología del conjunto, quebrada y violenta. El hecho de que no presente una entrada aparentemente visible aumenta su carácter escultórico y resalta su presencia en el entorno urbano. Libeskind utiliza la línea como un recurso plástico, la cual domina el edificio en todos sus elementos, desde las líneas quebradas que surcan la fachada, hasta las trazas zigzagueantes que pliegan el volumen.

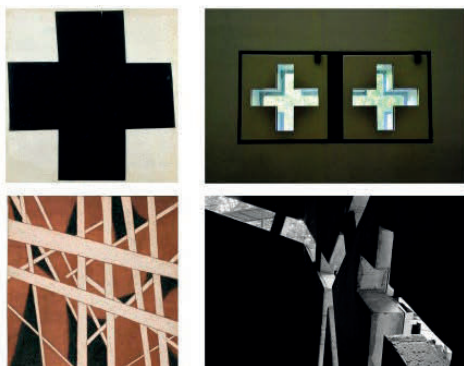


Fig. 9. Contaminaciones figurativas en la fachada del museo. Fuentes: Centre Georges Pompidou, www.flickr.com/photos/javier1949/4265717959, rtve.es/fotogalerias/exposicion-rodchenko-popovaova, *Constructing words*, 1996.

En el tratamiento de la fachada podemos diferenciar algunos recursos estéticos que pueden proceder de contaminaciones figurativas provenientes de corrientes constructivistas y suprematistas de vanguardia como es el recurso de la superposición (Johnson et al., 1988 en Medina, 2003, p. 135). Paralelamente a este recurso estético y de carácter pictórico, podemos encontrar correlaciones entre los motivos en cruz de las ventanas y la obra del pintor suprematista Malévich, *Cruz Negra* (1915), que nos muestran esas posibles contaminaciones vanguardistas del arquitecto (Fig. 9).

“Mediante las estrategias de la inclinación y deformación de los planos y de los huecos de fachadas, cualquier plano, cualquier segmento y cualquier espacio es diferente a los otros, tanto en dimensiones como en configuración” (Escoda, 2014, p. 133).

La entrada al museo de Libeskind se produce bajo tierra atravesando el antiguo edificio de la universidad y palacio barroco, lo que preserva la contradictoria autonomía de ambos edificios sobre la superficie, al mismo tiempo que los solapa en el interior. Esta yuxtaposición de arquitectura preexistente y arquitectura nueva se realiza mediante un volumen de hormigón que atraviesa los tres pisos del museo y que se va mostrando en cada planta como un elemento que parece atravesar las paredes.

El Eje de la Continuidad se trata de un largo pasillo que comunica la entrada del museo directamente con el segundo piso. Este eje plantea un recorrido para el espectador donde Libeskind utiliza dos estrategias para materializar el sentido de profundidad. La primera es hacer un pasillo tan estrecho que se vea reforzado por el juego de claroscuros y enfatizado con una larga línea de halógenos que guía al usuario hacia la siguiente estancia. La segunda, una vez recorrido el pasillo, el espectador llega a una inmensa escalera configurada por un tramo continuo para subir los tres niveles. Entre las paredes de la caja de escaleras se van intersecando una serie de elementos parecidos a pilares de hormigón, pero inclinados, cuya morfología de carácter rudo

Marina CAMACHO GALÁN

rompe con la serenidad de la escena e indica un camino tortuoso y truncado (Fig. 10). La imagen se completa con las barandillas, líneas de acero quebrado que serpentean a medida que vamos subiendo como si fueran rayos eléctricos de gran expresividad y las ventanas o cicatrices, que esta vez en el interior permiten un juego de claroscuros que refuerzan la expresividad de la imagen.

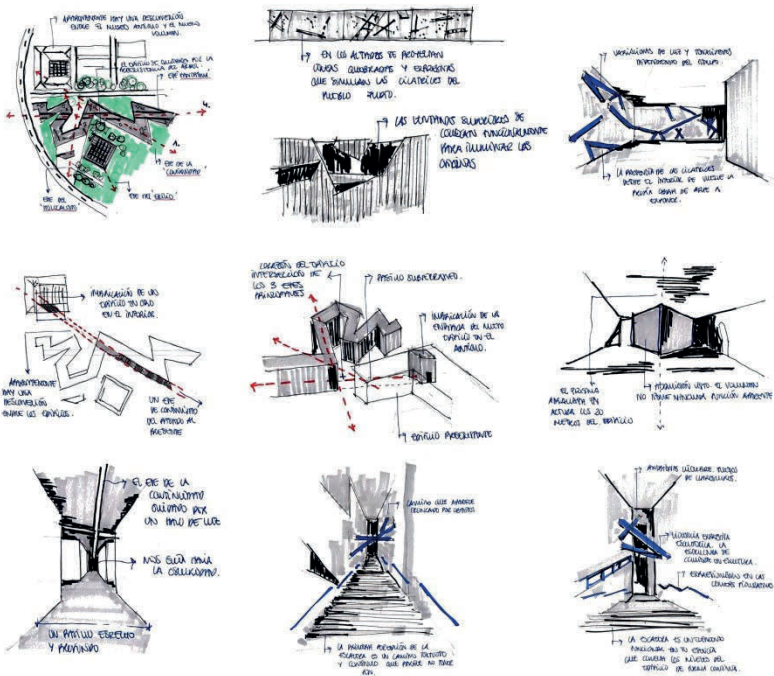


Fig. 10. Croquis de análisis aplicado. Museo Judío Berlín. Fuente: Elaboración propia.

Desde el corazón de los subsuelos del museo se avista otro eje que nos conduce hacia la torre del Holocausto o de la muerte, un volumen de hormigón visto que tiene la altura del museo y sin otra función específica más que la de emocionar. En la torre, Libeskind abre una pequeña abertura en una de las esquinas dejando pasar un pequeño halo de luz al interior. Esto sumado al techo pintado en color negro genera un fuerte claroscuro que enfatiza el sentimiento de profundidad. La torre de Holocausto es ella misma una obra de arte que difumina,

una vez más, los límites entre arquitectura y escultura y apela directamente a los sentidos del espectador para que esta sea leída y experimentada.

El *Eje del Exilio* nos conduce al jardín exterior donde Libeskind proyecta una escultura de cuarenta y ocho columnas que representan el año en el que se instauró el estado de Israel, y donde la columna del medio es construida con tierra proveniente de Jerusalén, lo que dota a la obra de un mayor valor simbólico (Escoda, 2014). Las columnas que conforman el espacio se encuentran colocadas a una distancia muy estrecha las unas de las otras, lo que genera una serie de pasillos intersticiales donde el usuario puede experimentar la obra desde su cualidad física en el espacio tiempo. Libeskind juega con la percepción del espectador a través de la arquitectura y consigue comunicar simbólica y físicamente el sentimiento de prisión, ya que inclina el suelo sobre el que apoyan las columnas y camina el usuario unos diez grados. Esto provoca una sensación de mareo y malestar cada vez que el espectador cambia de dirección, ya que también cambia de inclinación (Copans, 2013). Otra metáfora que es capaz de generar Libeskind es el sentimiento de desarraigo planteando un jardín vertical que se sustenta en las cúspides de las columnas y simboliza el exilio del pueblo judío. Lo que se le ha arrancado a la tierra de raíz ahora es inalcanzable, lo vemos, pero no podemos llegar a ello. Libeskind demuestra así su gran faceta artística ya que es capaz de integrar la arquitectura y la escultura en una misma obra y, además, relacionarla mediante un tratamiento de jardín y de paisaje con el museo como telón de fondo.

Por último, Libeskind proyecta una *línea fantasma*, discontinua e invisible por el espectador que sólo se intuye cuando entendemos la composición del museo en planta. Se trata de una línea interrumpida formada por un total de seis prismas extruidos que se intersecan de arriba abajo con toda la altura del edificio y que están relacionados con el vacío que dejó la muerte en el pueblo judío y su desaparición. El *Vacío de la Memoria* es el único de los seis vacíos accesibles para el

espectador donde se plantea una colaboración del arquitecto con el escultor Menashe Kadishman, para la instalación de la obra *Shalechet* (2001). Esta instalación se compone de un total de diez mil discos de acero troquelado de forma circular, forjados en la apariencia de un rostro frenético que grita. Los discos están esparcidos por casi toda la superficie del suelo de la galería invitando al espectador a pisarlos. Este difícil ejercicio de caminar provoca una profunda sensación de malestar en el usuario, ya que no solo le cuesta mantener el equilibrio, sino que inconscientemente se resiste a pisar una obra de arte que representa un sentimiento tan doloroso. De esta manera artista y arquitecto trabajan por el fin de emocionar al espectador aplicando la obra de arte a un espacio arquitectónico proyectado y estableciendo un fuerte vínculo entre ambos elementos. La materialidad de las piezas escultóricas es alterada por la acción humana y ambos dos resuenan en el espacio arquitectónico, haciendo que la obra completa y su espectador se fusionen en una única entidad apasionada. Esto hace del lugar un espacio sobrecogedor que no se podría dar si alguno de los dos elementos no existiera.

Sin duda alguna Libeskind consigue hacer una arquitectura de un fuerte carácter artístico gracias a los diferentes recursos formales y compositivos que utiliza, los cuales son afines a artes plásticas como pintura y escultura. Además, sus conocimientos musicales y literarios le ayudan a dotar a la obra de metáforas que es capaz de materializar modificando la forma y el espacio. La función del edificio se convierte en la de emocionar al espectador y hacerle reflexionar sobre cuestiones más allá de lo puramente formal, dando como resultado un edificio que articula la relación entre espacio edificado, tiempo experimentado y memoria. Libeskind ha logrado abrir un cauce teórico que incorpora la dimensión de la esencia emocional en la arquitectura contemporánea mediante un proceso proyectual que conjuga arquitectura, música, literatura, pintura y memoria histórica, fomentando la interdisciplinariedad entre campos artísticos.

4. Conclusiones

4.1. Difuminando los límites entre arquitecto y artista

En base a los casos de estudio se ha podido constatar que el caso de Herzog y de Meuron, es la clara representación empírica de que, las tres categorías primarias integración, contaminación y colaboración, pueden interaccionar de forma simultánea. Sin embargo, sí que se puede resaltar especialmente el gran componente colaborativo en su obra, habiendo sido dos arquitectos que han tenido presente la colaboración inmediata con otros artistas; algo que los ha llevado a “contaminarse” en ciertos aspectos a la hora de proyectar. Estas relaciones multidisciplinares les han aportado herramientas directas, que luego han implementado a la hora de concebir proyectos. Sobre este punto cabe resaltar la gran influencia del artista Rémy Zaugg, quien, a través de sus prolíferas colaboraciones, transmitió a los arquitectos un discurso y una visión muy relacionados con aspectos artísticos. En especial, desde el punto de vista pictórico, Zaugg les introdujo grandes reflexiones sobre la percepción de la obra de arte en el espacio, del mismo modo que les hizo preguntarse sobre cuáles debían ser las características perfectas de la arquitectura para establecer un diálogo con la pieza artística. La relación tan estrecha con el mundo artístico les ha permitido trabajar con el color, los materiales y la técnica, con el objetivo de diluir los límites entre obra-objeto, y obra-arquitectura. A través del manejo las texturas y pieles, la luz y las formas tanto reales como aparentes, han hecho de su obra arquitectónica un damero experimental sobre la dimensión artística.

Sobre el caso de Tadao Ando podríamos afirmar que la dimensión artística en su arquitectura podría venir, a partes iguales, de la mano de ciertas contaminaciones figurativas y compositivas del Movimiento Moderno, destacando influencias puristas y neoplasticistas de arquitectos modernos como Le Corbusier y Mies, a la par que una influencia del arte y concepción del espacio provenientes de la cultura

nipona. Con respecto a los procesos colaborativos, se han encontrado ciertas colaboraciones de gran interés, como la del fotógrafo Richard Pare, con quien trabajó durante años, y que abren líneas de debate sobre el papel de la influencia y contaminación de la fotografía en la arquitectura. El caso de Naoshima es, sin duda, su obra colaborativa por excelencia y donde hemos podido ilustrar gran cantidad de interacciones subordinadas entre las artes y la arquitectura. En estos diálogos interdisciplinares hemos constatado como el arquitecto ha experimentado con la forma, dimensión lumínica, la técnica y la fenomenología del espacio, convirtiendo su arquitectura en puro deleite para el espectador.

Por último, sobre el estudio detallado de Daniel Libeskind, ha sido muy interesante entender de dónde provienen, tanto su cultura arquitectónica, como sus herramientas artísticas. En su caso, se ha constatado que el debate sobre integrar o no la dimensión artística en la arquitectura viene infundada por sus influencias a nivel cultural y su desarrollo cognitivo. Libeskind integra en su proceso proyectual los procesos de otras disciplinas, utilizando sus proyectos como oportunidades de experimentación sobre cuestiones formales, espaciales, técnicas y simbólicas. Uno de los puntos de gran interés han sido las contaminaciones a nivel espacial y compositivo que relacionan su método proyectual con la música. Del mismo modo, es el claro ejemplo de que la arquitectura tiene el poder de comunicar –al igual que lo hace una obra artística– a través de la metáfora, la alegoría y el símbolo.

Sin duda, podemos afirmar que se trata de arquitectos, los cuales nos muestran mediante sus intrínsecas relaciones con los campos artísticos, que no sólo han podido aprender y colaborar con el arte, sino que hacen arte.

4.2. Una mirada prospectiva

El papel de la arquitectura frente a otras disciplinas artísticas ha ido variando constantemente a lo largo de la historia. En esta investigación

se ha constatado cómo el siglo XX fue un salto sin precedentes en la evolución de las relaciones artístico-arquitectónicas, que se ha seguido desarrollando hasta la actualidad, haciéndonos partícipes de una nueva era. Hoy en día la cuestión de la integración de las artes –de un modo tangible y experimental– no es algo que preocupe primordialmente a la hora de hacer arquitectura y ciudad; y esto puede que se deba principalmente a motivos económicos y sociales. Es por ello por lo que los lugares de encuentro para las artes se han convertido en espacios privilegiados, incluso elitistas, a los que no todo el mundo tiene acceso. Según la definición de la Real Academia, la arquitectura es el “Arte y técnica de diseñar, proyectar y construir edificios y espacios públicos”. Si bien es cierto que esta definición alude a la técnica constructiva, se ha podido constatar cómo a lo largo del tiempo, y gracias al avance de la tecnología, sociedad y experimentación artística, los recursos que la acercan al arte se han vuelto cada vez más permeables. Esto nos plantea la pregunta de si deberían extenderse dichas relaciones artísticas a todas las tipologías arquitectónicas, y cuáles deberían ser los lugares potenciales de encuentro para las artes. Ya Sert, Giedion y Léger defendieron, con sus Nueve puntos sobre la Monumentalidad, la necesidad de una integración del arte en la sociedad. Aun así, es cierto que limitarnos sólo a tratar de desarrollar la dimensión más artística en la arquitectura es una tarea difícil y en cierto modo un privilegio, ya que aparentemente no se trata de una necesidad inminente y para ello se necesitan arquitectos cuya cultura arquitectónica esté a un alto nivel, además de altos presupuestos.

Por otro lado, podemos sospechar que la contaminación, entendida fundamentalmente como la hemos teorizado desde el estudio de ciertos proyectos a lo largo de siglo XX, ha tenido su mayor representación influyente en el periodo de vanguardias. Sin embargo, la contaminación entendida como influencia o mimesis de procesos proyectuales artísticos-arquitectónicos sigue hoy en día vigente. Podemos encontrar ciertas manifestaciones que ilustran las improntas, tanto de las vanguardias como de las neovanguardias, en el campo de

la arquitectura, del mismo modo que podemos encontrar arquitectos actuales que imitan ciertos procesos artísticos para implementarlos en sus proyectos arquitectónicos.

En cuanto a las colaboraciones, cabe la sospecha de que cada vez más a menudo hay una intención clara por conseguir diluir los límites entre las artes, o incluso entre otras disciplinas o áreas del conocimiento humano, buscando la transversalidad y multilateralidad. Un ejemplo de ellos son las –ahora en auge– investigaciones sobre la bioarquitectura, diseño ambiental, morfogénesis digital o la neuroarquitectura. Y no sólo las colaboraciones entre distintas disciplinas están cambiando, sino que las relaciones antropológicas entre artista-espectador también lo están haciendo. En otros términos, es muy común caracterizar la producción artística y cultural contemporánea como una producción participativa y colaborativa *per se*, pudiendo existir por tanto una autoría colectiva de la obra de arte, y difuminando los soportes y realidades. “¿Estamos entonces dirigiéndonos progresivamente a la realización de una Gesamtkunstwerk en la que esté implicada la población global?” (Lenarduzzi, 2019, p. 12) ¿Qué nuevas artes, soportes y procesos colaborativos influyen directamente a las nuevas arquitecturas?

Llegados a este punto, no podemos afirmar con claridad que la *venustas* deba acompañar imperativamente a la *firmitas* y la *utilitas*. Lo que sí podemos afirmar es que la arquitectura se presenta ante nosotros como la valiosa herramienta que poseemos los humanos para la expresión tan necesaria de ideas, sentimientos colectivos y memoria histórica. Una arquitectura susceptible a enriquecer lo utilitario, con lo moral y emotivo.

5. Bibliografía

- Arquitectura Viva (2019). *Herzog et de Meuron (1978-2002)* Madrid: Arquitectura Viva.
- Copans, G. (2013). *El Museo Judío De Berlín (Daniel Libeskind) - Arquitecturas (2002)*. www.youtube.com/watch?v=6vDwuHW3_Lk&t

- Corbacho, R. (2002). *La plaza cubierta de la ciudad universitaria de Caracas (1953): la síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de la vanguardia* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de Catalunya. hdl.handle.net/10803/6074
- Fernández, J.M. (1999). Alicia en las ciudades: Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind. *Revista Arquitectura COAM*, 318, 94-99.
- Fernández, M. (2008). *Diseño en estructuras urbanas informales* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de Catalunya. <http://hdl.handle.net/10803/6813>
- Juncosa, P. (2011). *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Layuno, Á y Chaves, M. Á. (2013). La creación del espacio expositivo moderno. *Creatividad y sociedad*, 20, 13-33.
- Lenarduzzi, V. (2019). Gesamtkunstwerk. Arte contemporáneo y cultura mediática en Boris Groys. *Arte e investigación*, 15, e024. doi.org/10.24215/24691488e024
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960 - 1989*. Tres Cantos: Akal.
- Martínez, Á. (2020). Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un skyspace de James Turrell. *Zarch: Journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism*, 14, 214-225. doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2020144302
- Medina, V. (2003). *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista* [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/481>
- Melendo, M. J. (2004). 'Vaciando el vacío': El museo de Berlín como espacio de memoria 'autorreflexivo'. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-045/515>
- Peterlini, M. (2016). *L'architecture de la perception face à la critique artiste muséale*. issuu.com/matildepeterlini/docs/l_architecture_de_la_perception_fac
- Zeballos, C. (2007). *Tadao Ando en Naoshima III*. moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/08/tadao-ando-en-naoshima-iii.html

DESVIRTUACIÓN DEL ARTE URBANO A TRAVÉS DE LAS REDES SOCIALES

IRENE CARRACEDO GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La calle, la expresión social y la ilegalidad son algunos de los fundamentos principales para el arte urbano, un arte con numerosas y contrarias opiniones al respecto. En un mundo digitalizado como el actual, los métodos de expresión social cambian. La generación milenial será la principal usuaria de estas nuevas formas al vivir el nacimiento y proliferación de las redes sociales. Una generación entre la tradición y la innovación, un choque de pensamientos, sumado a un contexto marcado por numerosas crisis sociales y económicas. Internet y los memes se ven como un método de escape. Aunque los soportes hayan cambiado, las ideas se comparten abriendo un hueco para el arte urbano dentro de esta digitalización. En esta investigación se analiza cómo han llegado las pintadas callejeras del arte urbano a plataformas como Twitter, otorgándoles una nueva vida adaptada a la visión milenial a través de su desvirtuación.

Palabras clave

Generación milenial, meme, redes sociales, crisis generacional, nuevas plataformas, expresión social.

DISTORTION OF STREET ART IN SOCIAL MEDIA

Abstract

Urban life, social expression and illegality are some of the key fundamentals of Street Art. It is a way of social expression but at the same time, society shows differing opinions about it. In a digital world like today's, where Internet has the upper hand, these social expression methods have migrated to the online world. Millennials are the main users of these new channels, as they have grown up in an environment strongly influenced by the development of social media. A generation located between tradition and innovation, which often leads to contradictory thoughts and within a context of social and economic crisis. Indeed, Internet and memes are an escape method for those exhausted from the real world where even Street Art has its room to develop. This research shows how Street Art has migrated to online platforms like Twitter with a new life adapted to millennials' vision of the world.

Keywords

Millennials, meme, social media, generational crisis, new platforms, social expression.

Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. Pensamiento de la Generación Milenial
4. Arte urbano en la red
5. Conclusiones
6. Bibliografía

1. Introducción

Si salimos a pasear por nuestra ciudad, asistimos, en mayor o menor medida, a un paisaje urbano con sus propias características dependientes de la zona, provincia o país en que estemos. Pero hay algo que, independientemente del lugar, podemos ver repetido en las diferentes localizaciones: nos referimos a las pintadas callejeras que visten incontables edificios y propiedades de todo el mundo. Frases concisas y directas que opinan, critican o informan de situaciones sociales del momento.

Se engloban estas muestras dentro del llamado arte urbano, el cual hace referencia a cualquier expresión artística producida en la calle, desde música, a artistas ambulantes, pintadas, etc. Sin embargo, la definición precisa de arte urbano se encuentra en discusiones etimológicas desde hace décadas, entre académicos y los propios artistas y grafiteros sin llegar a acuerdos, teniendo cada forma sus propios principios.

Bergtsen, reportero de investigación, hacía referencia a esta situación, "el termino Street Art no puede definirse de manera concluyente, ya que lo que abarca se negocia constantemente" (2014, p. 11).

1.1. Estado de la cuestión

Emilio Fernández Herrero (2018), quien trabaja sobre el auge y evolución del arte urbano, ha llevado a cabo numerosas entrevistas a artistas y estudiosos, consiguiendo así exponer algunas características del arte urbano en las que coinciden todas las partes implicadas en dichas discusiones. De esta forma, Fernández Herrero habla de un arte independiente, efímero, ilegal, de denuncia, anónimo, que busca la sorpresa y la reflexión y que se realiza en la superficie urbana, entre otras. Un tipo de arte que da voz a la sociedad y permite mostrar sus pensamientos y opiniones del

momento, hablamos de un “testimonio histórico de primer orden por su inmediatez y su libre sujeción a los discursos oficiales, incluyendo el artístico” (Figuroa-Saavedra, 1999, p. 48).

Las muestras de arte urbano son difíciles de definir y clasificar debido, principalmente, a esta falta de unanimidad entre las partes que lo estudian y trabajan, destacándose también por generar diferentes reacciones en la sociedad. Como vemos con Mr. Sillon, artista urbano, en una de las entrevistas concedidas a Emilio Fernández Herrero: “Es vandalismo y destrucción en el mejor de los sentidos. Quizá el más artístico son los murales, pero para muchos, eso es pintura mural hecha con spray” (2018, p. 34).

Según avanzamos en el tiempo, estas expresiones artísticas son incluso más complicadas de situar ya que se enfrentan a los cambios históricos y generacionales que juegan con sus formas adaptándolas a nuevos contextos. Llegamos así a las pintadas callejeras elevadas a la categoría de meme, a través del uso de las redes sociales y el ingenio de las jóvenes generaciones que en ellas se mueven.

Un movimiento que nace del mundo modernizado y tecnológico en el que vivimos y donde las redes sociales se han convertido en las protagonistas. Este hecho ha propiciado el desarrollo de nuevas formas de comunicación y expresiones artísticas y lingüísticas, que resultan extrañas a una parte de la población de edad más avanzada.

Algo similar, se observó ya en el siglo XX con el surgimiento de las Vanguardias y el rechazo que éstas vivieron por parte de la crítica de la época, donde lo nuevo y diferente no tenía cabida. Y es que como decía Kandinsky, “toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos (...) cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse” (1979, p. 5), por lo que no puede seguir los mismo parámetros eternamente, va ligado al pensamiento y tiempo de su creador, entre muchos otros factores que influyen en la creación de cualquier objeto.

Gracias a las innovaciones y avances tecnológicos, la evolución e historia se aceleran, con cambios rápidos de sucesos y pensamientos que determinan esa renovación de ideas tanto sociales como artísticas. Nos encontramos así con muy diversas formas artísticas en las últimas décadas, lo cual complica un análisis y delimitación más o menos claro de las corrientes, como apreciamos en épocas pasadas. Sólo en las dos últimas décadas, desde el año 2000, las variantes en el arte, más allá de lo académicamente establecido, han sido muy numerosas con una evolución constante y rápida gracias al desarrollo tecnológico y las nuevas generaciones, como son las llamadas generación Milenial (1980-1999), o generación Z (a partir del 2000).

1.2. Objetivos de la investigación

Nos movemos así en la nueva visión otorgada por estos grupos de jóvenes y que, día a día, va evolucionando en nuevas formas, dificultando el entendimiento fuera del grupo seleccionado. Muchos y diversos factores¹ son los que dan forma a ese arte de la juventud, convirtiendo los memes en el nuevo medio de comunicación y divulgación de noticias, en su forma más distorsionada, simple y efectiva, que selecciona elementos culturales e informativos dando un giro a su significado y contexto (Pérez Salazar, 2014). Es así como se sitúan las pintadas callejeras, un elemento cultural y símbolo de muchas ciudades, en estas redes, con nuevas definiciones y usos.

De esta forma, la investigación que se recoge en este documento tiene como objetivo principal: entender el fenómeno de migración del arte urbano (específicamente, las pintadas callejeras) a medios digitales, profundizando en su origen, causas que lo han generado y análisis de sus principales características a través de la muestra de ejemplos reales,

¹ Como el cambio considerable vivido con el cambio de siglo y sus avances, así como las numerosas crisis económicas y sociales y un abandono de la generación milenial. Factores que veremos en detalle en próximos apartados.

para poder comprender el lugar e importancia que poseen dentro de la generación milenial.



Fig. 1. Tweet de @FranRecords95 (15 de Agosto de 2020): "No somos conscientes, pero este es el mayor ejemplo de destrucción de patrimonio artístico y cultural de nuestro tiempo". Fuente: twitter.com/FranRecords95/status/1294652304063323252

2. Metodología

Para alcanzar el objetivo descrito en el apartado anterior, hay que cubrir diversos puntos que dan forma a dicho fenómeno.

En primer lugar, se busca entender en profundidad el pensamiento de la generación milenial en torno a las pintadas callejeras y las redes sociales, pues partimos de la hipótesis de que esta generación de jóvenes es la que se esconde detrás de la migración de las pintadas callejeras a medios digitales.

Situada entre 1980 y 1999, la generación milenial es aquella que vivió y creció con el inicio de la tecnología digital, por lo que son el grupo escogido para el análisis y comprensión de este fenómeno. Sin embargo, dependiendo de los artículos consultados, las fechas de inicio y fin de la generación varían. Para la elaboración de este estudio se comparten las ideas de asociaciones como *American Marketing Association* o la *Asian Business Unit of Corporate Directions Inc.*, quienes sitúan a la generación posterior, Z, a partir de los años

2000/2001 teniendo estos una visión totalmente nueva y muy diferente de la anterior debido al cambio de siglo.

Entrando en su mentalidad, podremos ver también cómo comparten ideas con teorías pasadas, como las formas de la literatura modernista de finales del siglo XIX o la visión que nos mostraba el teatro del absurdo de mediados del XX. Teorías pasadas adaptadas a nuestro presente, al igual que la propia generación que vive entre dos vertientes, donde pasado y modernidad se unen.

Para la comprensión de las pintadas como memes, se partirá del análisis del propio desarrollo de estas pintadas callejeras y el lugar que ocupan dentro del arte urbano, para hacer un seguimiento de la evolución que han vivido a lo largo de la historia hasta llegar a las manos mileniales y haber creado toda una subcultura en torno a ellas.

Para ello, se ha realizado un exhaustivo seguimiento de los principales perfiles e hilos² de Twitter, durante un periodo de siete meses, así como de los "hashtags" que se encuentran entre los "trending topics" del día para un profundo y actualizado estudio.

Nos permitirán así comprender de una manera más clara lo que lleva a esta generación al empleo de estos memes, y cómo pueden llegar a extrapolar y descontextualizar cualquier situación, cambiando simplemente el texto con el que la acompañan, o "caption"³, cuando es subido a la red, como ocurre con aquellas frases que vemos en nuestro paseos diarios por nuestras respectivas ciudades.

3. Pensamiento de la Generación Milenial

Como hemos mencionado, uno de los puntos principales para comprender la presencia del arte urbano en las redes sociales, es el grupo que las emplea. Hablamos de la generación enmarcada entre los

² Serie de tweets seguidos que tratan un mismo tema.

³ Mensajes que dan título a las imágenes que se suben a las redes sociales.

años 1980 y 2000, generación Y, Peter Pan o más comúnmente conocida como los *Millennials* ("mileniales" como término castellano) o la generación del milenio.

Una diferencia de 20 años separa al primer y último milenial, la cual deja su huella en los pensamientos y acciones de uno y otro: diversos pensamientos en una misma generación debido a esa aceleración del tiempo que hemos comentado con anterioridad. Podemos establecer así tres grupos diferente dentro de la misma generación:

- Un primer grupo con los individuos nacidos entre 1980 a 1990. Son aquellos que vivieron en primer plano la aparición de las nuevas tecnologías, por lo que encontramos en ellos una visión más juiciosa y desconfiada a la hora de hacer contacto con dichas tecnologías.
- En un segundo grupo, los nacidos entre 1991 y 1996, que conviven con el boom digital y el pasado, tratándose de edades puente entre la disyuntiva de la tradición y la tecnología, permitiendo un conocimiento más desarrollado y crítico al tener presentes ambos puntos de vista.
- Un último grupo con los nacidos entre 1997 a 1999, que nacieron cuando la tecnología digital ya estaba implantada en la sociedad, donde se aprecia ya una mayor despreocupación ante el empleo de las tecnologías.

Sin embargo, todos ellos parten de la misma base de inconformismo ante la visión del mundo: ¿qué fue lo que provocó esta situación?

La transformación social que se vivió respecto a generaciones anteriores fue notable, debido a las numerosas oportunidades que el mundo ofrecía con la llegada del nuevo siglo y el desarrollo tecnológico y digital. Sin embargo, la salida de los primeros mileniales al mercado laboral se vio afectada por la crisis económica del 2008, donde todas las oportunidades que habían sido prometidas, desaparecieron (Andalucía

informa, 2020). La generación más preparada de la historia quedó en la estacada.

Esta situación llevó a una serie de reacciones negativas en estos jóvenes: descontento general, depresión, ansiedad y estrés, entre otras. A esto, había que añadirle el carácter de ser los nativos digitales. Esta exposición al boom digital propicia una sociedad conectada e informada en todo momento, por lo que dicha generación, se vio expuesta no sólo a sus problemas personales, sino también a todo lo que ocurría en el mundo. Como dice el especialista en medicina física y rehabilitación Francisco Fernández, se desarrolló así una hipersensibilidad hacia el mundo la cual afectó todavía más a la percepción que ya tenían de un mundo que les había fallado, "...de pronto todo lo que estaba asegurado se tambaleó y ya no quedaban cosas seguras" (Francisco Fernández, 2020).

El boom digital trajo consigo también un amplio desarrollo del conocimiento que adquirirían estos mileniales, acentuando el choque generacional y cultural de la sociedad. Como vemos a través de diversos estudios sobre los nativos digitales:

"... se conoce que éstos aprenden de un modo ligeramente diferente a los que no lo son. Por una parte, los nativos digitales son capaces de hacer varias tareas a la vez con mejor resultado y por otra son más rápidos buscando información para dar respuesta a preguntas concretas" (Bermejo, 2016).

Nos encontramos con una generación acostumbrada a un huracán de información, noticias e imágenes, como nunca antes se había visto. Un cerebro adaptado a los cambios continuos y rápidos, añadido a la gratificación instantánea proporcionada por la tecnología, donde lo que quieren lo consiguen al instante (Infobae, 2017). De esta forma, se ve una vez más el choque de generaciones a la hora de estudiar o convivir en la sociedad, ya que por mucho que se traten de integrar los avances que se han desarrollado, el mundo no termina de adaptarse a ellos, abrazándose aún a la tradición.

En este plano, hay que introducir la presencia de las redes sociales en el día a día de la generación. Las redes sociales permiten conectar a las personas, así como la transmisión de información y noticias. Ya hemos mencionado previamente que esta exposición a noticias provoca una hipersensibilidad de la visión de nuestra sociedad y futuro, pero, de igual forma, es el medio empleado para liberar las tensiones, e irónicamente, desconectar de todo lo que les rodea.

De esta forma, el Doctor Pedro Bermejo (2016), neurólogo y presidente de la Asociación Española de Neuroeconomía, habla sobre los efectos que estas aplicaciones tienen sobre el cerebro de sus usuarios. Así, cuando reciben un “me gusta” el cerebro produce dopamina y aumentan los niveles de serotonina. Los usuarios se sienten escuchados, queridos y forman una relación con aquel que ha pulsado el botón “me gusta”.

Esta relación no es de un único sentido, sino que el primero expone una situación y el segundo se ve identificado en ella. De esta manera, las redes sociales nos permiten ver que no son problemas individuales los que viven, sino que un gran porcentaje de la población se encuentra en la misma situación y piensa de la misma forma, lo cual lleva a los mileniales a pensar en la absurdidad que les rodea al encontrar esta repetición de problemas sin solución y ver que todo sigue igual de precario. Rescatan así el dicho de “mejor reír que llorar” y es con esta idea con la que se desarrolla la creación de memes a través de las ironías y absurdos del mundo.

Este pensamiento negativo y de descontento no es algo nuevo. Rememorando la historia se puede ver su repetición en diferentes ocasiones teniendo respuestas similares ante dicha situación, antes y ahora. Sin ir muy lejos, ya veíamos a finales del siglo XIX la corriente modernista, o el teatro del absurdo en el propio siglo XX.

Las corrientes filosóficas del existencialismo y el nihilismo fueron las que marcaron esos estilos y aún a día de hoy podemos ver su huella (Koltum, 2018). La negación o muerte de Dios hacía recaer el peso de

las acciones sobre los propios hombres, así como una carencia de sentido en la vida reduciendo todo a la nada.

Durante el absurdo, Albert Camus, filósofo y novelista del siglo XX, nos proporcionaba una definición de la visión del mundo, se trataba del "divorcio entre la mente que desea y el mundo que decepciona" (Koltum, 2018, p. 102). Thomas Nagel (1971) en su obra *The Absurd*, establece cómo las personas tienden a tomar en serio y dar un significado a la vida aun cuando ésta está llena de incógnitas por su propósito. ¿Merece la pena preocuparse por acciones que no van a importar en un futuro?

Por otro lado, en el modernismo, triunfaban los pensamientos de crisis e insatisfacción de la realidad del momento debido al avance industrial y el incremento de la diferenciación social. Se trataba de un mundo que se vio acelerado produciendo agobio en aquellos que en él vivían. Por ello, se buscan nuevas visiones alejándose de su propia realidad, creando así dos corrientes, la estética y exótica, o la rama más personal e íntima donde exponen su angustia y pesimismo. Se profundizará más adelante en ambas ramas, ya que podemos ver un paralelismo con el siglo XXI a través de las redes sociales, como Instagram y Twitter, siendo la primera la corriente estética, y la segunda, la personal.

Cabe mencionar, que algunos estudiosos han tratado la posibilidad de la existencia de un postmodernismo como Jean-François Lyotard o incluso un post postmodernismo en el siglo XXI. Destacamos a Alan Kirby, quien desarrolla la teoría del digimodernismo, acentuando la presencia de esa tecnología digital característica de este siglo y que sin duda da forma al pensamiento y visión de la sociedad. Así, Kirby (2009) establece su pensamiento a partir del constante desarrollo, caos, evanescencia, liquidez, colectividad, anonimato y autoría híbrida que aporta esta era digital y que sin duda son características que marcan la creación de los memes que vamos a ver a continuación.

4. Arte urbano en la red

El arte urbano en el plano digital no se entiende sin la presencia de los memes. Lo que permite su posición e intertextualidad como meme en las redes sociales ya lo mencionaba Dawkins en *El gen egoísta* (2002), donde trataba la memética de la cultura. Según las teorías de Dawkins, todo conocimiento transmitido es memético, es decir, la transmisión de la herencia cultural, situando el origen léxico de la memética en la mimesis y la memoria. De esta forma, nos encontramos que “como los genes son las unidades mínimas de transmisión de herencia biológica, los memes son las unidades de información discreta de herencia cultural” (Santibañez, 2001, p. 3).

Pero esta transmisión ha de tener en cuenta ciertas características para ser eficaz, como estudió Susan Blackmore en *The meme machine* (1999) y que vemos a través de Pérez Salazar (2014) Doctor en Ciencias Políticas y Sociales. Se trata de la fidelidad, fecundidad y longevidad respecto al meme original, entendido el meme como su definición léxica por parte de Dawkins. A dichos factores, habrá que añadirles posteriormente su función comunicable y maleable para su sitio en las redes sociales, y que veremos más adelante.

Las características dadas por Blackmore responden al camino que siguen los memes, así, la fidelidad se encarga de mantener el núcleo original del patrón a transmitir; la fecundidad trata su réplica manteniendo los elementos originales; finalmente, la longevidad, el tiempo que podemos tener el meme en nuestro camino.

Pero para seguir el patrón de réplica es importante que el núcleo de dicho meme sea algo capaz de atraer la atención de la gente, así como que sea de fácil comprensión. Dentro de esa comprensión, se hace referencia a los iconos universales, imágenes fácilmente reconocibles por el público. Ejemplos de ello son logotipos de marcas, personajes culturales o símbolos religiosos entre otros. Mercado-Perchia habla de “elementos de otro código ya conocido, sea artístico, publicitario o de otro lenguaje” (2012, p. 680). Un caso de estas imágenes reconocibles

sería el "stencil" de *Disney war* donde se podía ver la imagen de G.W. Bush, o las orejas de Mickey Mouse haciendo referencia al control de los medios de comunicación y como protesta hacia las guerras durante el gobierno de Bush, uniendo la gran compañía de Disney con la imagen de dicho presidente.

Llevando estas ideas a la actualidad de internet encontramos diversos ejemplos que mezclan estos iconos universales, idiomas e ideas como vemos en las siguientes figuras. Por ejemplo, una escena con la famosa actriz Nicole Kidman (Fig. 2) acompañada de un niño y un hombre donde la descomposición de su apellido coincide con la descripción de la imagen ("kid", niño en inglés y "man", hombre). Imagen que carecería de sentido de no reconocer al personaje.



Fig. 2. Tweet de @ElenaPiedra (10 de enero de 2021): "Best meme ever".
Fuente: twitter.com/ElenaPiedra



Fig. 3. Tweet de @IbanTheDude (26 de noviembre de 2019). Fuente: twitter.com/IbanTheDude

Podemos ver en las inscripciones de las calles la misma fórmula de representación de imágenes con personajes reconocibles, como Concha de *Aquí no hay quien viva* (Fig. 3).

Ruiz Martínez (2018), en su artículo *Una aproximación retórica a los memes*, muestra cómo, sin duda, los elementos de gran envergadura a la hora de seguir los pasos para que el meme esté completo y sea posible su difusión, son la capacidad de comunicación y maleabilidad del meme como comentaba Davidson. Se le otorga así la calidad de reapropiación donde el próximo autor va a transformar el meme original dándole nuevos significados y contextos.

Como podemos ver en la primera imagen (Fig. 4), se produce una apropiación de las siglas A.C.A.B (All Cops Are Bastard), introduciendo el kebab, alimento popular entre los jóvenes y propiciando un nuevo significado a la idea original. Unas siglas que siguen muy bien las pautas de Davidson sobre el carácter comunicable y maleable del meme, ya que podemos verlas en otros contextos como *all cats are beautiful*.

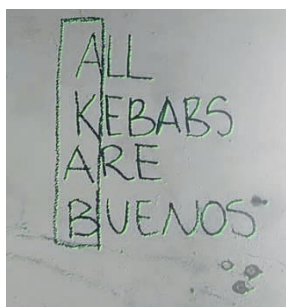


Fig. 4. Post de @Pintadasbiendeguapas (28 de julio de 2020). Fuente: [instagram.com/p/CCqj3AioYS](https://www.instagram.com/p/CCqj3AioYS)



Fig. 5. Tweet de @IiRenacido (28 de febrero 2021). Fuente: twitter.com/IiRenacido

En el último ejemplo (Fig. 5) podemos ver la huella de las fases de Blackmore de fidelidad, fecundación y longevidad. Las dos primeras mantienen el núcleo de la inscripción de origen, donde se reafirma la existencia de los vampiros mediante la incorporación del personaje vampírico Blade en su plano. La longevidad recae en la propia inscripción de "vanpiro esiten", la cual podemos ver en numerosas ocasiones a lo largo de la historia de Twitter con otros añadidos siguiendo el ejemplo comentado.

El carácter anónimo de las inscripciones callejeras no nos permite conocer al completo el contexto en el que fueron creadas, pero podemos ver una mentalidad similar al acercarnos a las diferentes muestras, entre aquellos que emplean Twitter y aquellos que emplean el medio urbano como expresión y lienzo de sus ideas, siendo ambos un soporte de expresión social y pública, ya sea dentro o fuera de la legalidad.

A continuación se trabaja en detalle los principales fundamentos que marcan la presencia del arte urbano en los medios digitales como son su uso como un medio de escape, su facilidad de difusión, viralización e hibridación y su empleo como símbolo social y cultural.

4.1. Un modo de escape

El objetivo de estas inscripciones o pintadas callejeras, como se ha tratado a lo largo de este trabajo, busca crear una respuesta en su espectador, llamar su atención y conseguir una reacción de la forma que sea.

Los grupos que habíamos establecido dentro de la propia generación milenial tienen su propia opinión acorde a su pensamiento. Así, vemos que estas inscripciones callejeras son consideradas prácticamente como vandalismo por el primer grupo (1980-1990), y un modo de expresión que retrata la sociedad contemporánea y su historia, a modo de testimonio histórico, por los segundos y terceros (1990-1996, 1997-1999).

Con el absurdo veíamos cómo la búsqueda del sentido de la vida en un mundo al que no le importamos, era algo fútil. La generación milenial se encuentra en el siglo XXI con un panorama que pone trabas e ignora su situación. De esta forma se encuentran abandonados y decepcionados con el sistema y la sociedad en general (Andalucía Informa, 2020).

En su búsqueda por evadirse de una realidad que drena la vida y, a su vez, reivindicar su posición, recurren a formas de expresión que nos llevan al recuerdo modernista, "había que escribir para el hombre que estaba apareciendo en las grandes ciudades, en los suburbios industriales, para los burgueses de mentalidad mercantilista, para los hombres del siglo XX" (Fernandez Urtasun, 2004, p. 135). Estos hombres del siglo XX se enfrentaban a una visión del mundo industrializado y deshumanizado, donde las corrientes previas ya no cubrían sus

necesidades. La angustia producida por esa realidad y el deseo de escapar a lugares bellos estaba a la orden del día como menciona Yvan A. Schulman, investigador y profesor de Estudios Hispánicos "...no porque deseara en el fondo evadirse de la realidad, sino porque la realidad soñada era la única valedera en término de una concepción empírea de la existencia" (1981, p. 86).

En el siglo XXI, el pensamiento de escape renace situándonos en un mundo aún más industrializado y deshumanizado que antes. Guerras, crisis, teoría del caos e incertidumbre, unos elementos ya conocidos que se repiten y otros a los que estos mileniales son expuestos por primera vez.

Se puede observar pues, cómo estas nuevas generaciones reflejan sus pensamientos a través de diferentes corrientes, como se dieron en el modernismo. La rama más estética y bella, a partir de la aplicación de Instagram o la más privada y personal mediante Twitter. La aplicación de fotos de Instagram permite disfrazar la realidad de sus usuarios. A través de filtros, con escenarios y encuadres bien pensados consiguen transmitir la idea de la felicidad y el disfrute de la persona que aparece en la fotografía, una realidad soñada como decía Schulman (1981). La aplicación de Twitter, por otro lado, se trata de una plataforma donde volcar los pensamientos e ideas del internauta, de una forma más legal que la de expresarse en los espacios públicos de las ciudades. Tal vez se podrían considerar las pintadas callejeras como el primer Twitter y, por ello, la rápida asimilación de éstas en la red. Una comparativa de ambas redes la vemos en la Fig. 6, correspondiendo la parte izquierda con la idea de Instagram y la derecha con Twitter.



Fig. 6. Tweet de @skereunpesado. "Instagram vs. twitter". Fuente: twitter.com/skereunpesado/status/1332027996706918401

4.2. Difusión, viralización e hibridación

Cuando en un primer momento encontrábamos esta clase de inscripciones compartiendo la calle como escenario, ahora su difusión y protagonismo dependen del medio en el que ha sido publicada su fotografía. Lo que nos otorgan estas plataformas digitales, a diferencia de las paredes de las ciudades, es la viralización de los mensajes gracias a los millones de usuarios que emplean la red (Carnicer, 2019).

Este fenómeno lo vivió la famosa y viral pintada de Sevilla donde se lee “Emosido engañado” (Fig. 7). En 2016 el meme se hizo hueco en la comunidad twittera, pudiendo extrapolar su mensaje a diversas situaciones.



Fig. 7. Tweet de @folkloolic (5 de julio 2016). “Cuando cae en el examen una pregunta del tema que el profesor dijo que no entraba”.

Fuente:

twitter.com/folkloolic/status/750415728138940416

Este meme, empleado por prácticamente todos los usuarios de Twitter en algún punto de su actividad internauta, surgió con un trasfondo social. El edificio donde se encontraba la pintada (borrada en 2017), ocupado en el 2013, fue desalojado por el Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. De las veinticinco familias que allí se encontraban, sólo cinco fueron reubicadas en viviendas sociales. Las familias, que esperaban ser escuchadas por el Ayuntamiento y ser ayudadas y realojadas, se vieron traicionadas por la realidad, expresando sus sentimientos en las paredes (Cantó, 2020).

Hay que destacar la forma escrita de dicho mensaje la cual influye también en la rápida asimilación del meme. Sin duda, algo notable desde la aparición de la mensajería y comunicación digital, ha sido la necesidad de una transmisión de la idea que sea rápida y concisa. Ello se debe a las limitaciones que estas tecnologías pueden ofrecer, desde la limitación en caracteres a una necesidad de nuevas formas de expresión escrita para que el mensaje cale en el receptor a partir de estas transgresiones ortográficas (Álvarez Mellado, 2018). Los contextos en los que se da esta clase de escritura difieren de aquello que se ha aprendido ligado a las formas escritas. Como bien dice Elena de Sus en su artículo "Haber" si me muero (2018), se crea así una pseudorealidad escrita donde se abandonan los elementos y reglas de la redacción para acercarse más al sentimiento que da la expresión oral, como entonaciones, gestos, o ironías.

En la pintada de "Emosido engañado" los fallos gramaticales ayudan a marcar la sensación de traición que sintieron los vecinos que pensaban realojarse en régimen de alquiler social. Una de las expresiones de estas características más conocida y extendida entre los twitteros es "Haber si me muero". De la misma forma que el ejemplo anterior, recalca la traición e incongruencia de la vida que les ha tocado vivir a estos mileniales, así como la poca sorpresa que les supone ya dicha situación, sin esperanzas en el futuro y abandonados a su suerte.

Esta forma de lenguaje escrito se adapta tanto a la actitud crítica como a una actitud de entretenimiento, ya que puede verse en ambas situaciones gracias a la intercontextualidad de los memes, sin olvidar nunca la idea de Blackmore sobre mantener el origen de éste. Sin embargo, mantener la idea original completa, es una tarea difícil ya que en muchas ocasiones se desconoce el nacimiento y autor de esta clase de manifestaciones, ya sean inscripciones en situaciones públicas o ideas de Twitter.

La viralización de "Emosido engañado" permitió un interés en la pintada y llevó a su investigación por parte de periódicos y revistas, mas

su historia sigue siendo desconocida para muchos internautas que emplean la imagen. Así pues, se pueden ver en la red numerosas fotografías con orígenes desconocidos, a las que se les otorga una nueva vida gracias a aquel que las ha recuperado.

Se produce así una disolución de la figura del autor a través de una reapropiación de la idea otorgando distintas vidas al meme (Ruiz Martínez, 2018), donde el autor inicial pone en marcha un proceso del cual desconoce el final. El digimodernista Kirby (2009) por ejemplo, hablaba de autoría híbrida en el mundo actual, lo cual se nos va mostrando día a día en hilos de memes en Twitter.

Dependiendo del soporte donde se encuentran estas pintadas (espacio público o internet) podemos apreciar una diferente intención en esta hibridación. En el ámbito público, hemos visto cómo dichas inscripciones son clave a la hora de comprender los pensamientos y puntos de vista de los ciudadanos, como dice Chaves, sociólogo y comunicador, “las pintadas sí constituyen un medio alternativo de comunicación social o ciudadana” (2018, p. 2). De esta forma, podemos observar diferentes debates en nuestras calles sobre temas que están a la orden del día.

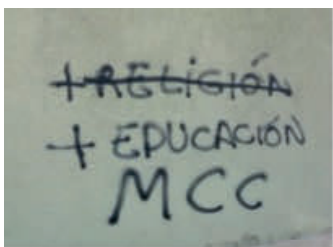


Fig. 8. Pintada situada en la fachada del C.E.I.P. Luis Vives en León. Elaboración propia.

En la fachada de un colegio, por ejemplo, asistimos a la discusión sobre la presencia de la religión en las aulas. En origen, la frase rezaba “-religión + educación” (Fig. 8) pero con los años ha vivido cambios que dejan ver esa diversidad de opiniones por parte de diferentes autores, como los partidarios de la religión en la primera intervención al

reivindicar el papel de ésta en los colegios, o directamente su negación en la última transformación.

Por otro lado, la autoría híbrida o diferentes intervenciones en internet, dependen de otros factores. Se comentaba al inicio cómo las redes sociales influían en la liberación de serotonina y dopamina, de este modo, la juventud infeliz e inconformista encuentra una liberación en su uso llegando en algunos casos a crear adicción a esa sensación como menciona la doctora Marian Rojas Estapé, “cada vez que yo veo un *like*, ese *like* genera dopamina” (Mitre, 2021). Lo que se persigue pues, en esta apropiación e hibridación de obras y autores en los memes de internet, es llegar al punto cumbre de la dopamina, conseguir que la publicación sea viral y obtener el foco de atención por algo que se le ha reconocido a esta persona.

Durante la pandemia de COVID-19 ocurrida en el año 2020, la Comunidad de Madrid sacó a la luz una campaña publicitaria para concienciar a los jóvenes sobre las medidas de seguridad y el peligro de saltarse la cuarentena o ir a fiestas. La maniobra generó muchas críticas debido al discurso empleado culpando a la juventud en su totalidad como mostró en las redes @Ele_lobo, 17 de noviembre 2020:

“Hoy nos hemos quedado todos un poco flipando al salir del metro por los carteles que han puesto en Ciu. No sé si la genial idea ha sido de @metro_madrid o @ComunidadMadrid. La intención de esto en la entrada de la uni es hacernos sentir culpables y solo habéis cabreado a la gente”.

Su llegada a Twitter, como todo aquello que llega a la plataforma, se vio convertida en el meme del momento y donde vemos a los distintos autores, como los creadores de la campaña y aquellos de la comunidad twittera que participaron en su viralización y transformación.

La campaña, que contaba con mensajes como “esa ronda de chupitos tumba a tu abuelo” (Newtral, 2020), dio paso a montajes con las tendencias que había en Twitter en aquel momento como “elimina 1:

queso, patatas bravas, croquetas, tu abuela”⁴, coincidiendo con la dureza de los mensajes reales de la Comunidad de Madrid. El meme se volvió viral generando toda una cadena de nuevas rimas mostrando la creatividad e ingenio de cada nuevo autor que aparecía como “La próxima raya la paga la yaya” @xusticieira, o “El perreo hasta abajo y tu abuela al carajo” @mariaaaczada, cada cual volviéndose más viral que la anterior (Newtral, 2020).

El meme volvió a gozar de otro gran culmen al unirse con la historia de Elena Cañizares, donde podemos ver no sólo la intervención de diferentes usuarios, sino también una hibridación en los temas representados.⁵

Entre todas estas creaciones se puede ver la intención de crítica a una situación real que afectaba tanto a la generación milenial que estudiamos en esta investigación, como al público general, ya que Elena Cañizares no era la primera ni la última que se enfrentaba a un problema similar en pleno estado de alarma. Volvemos a observar aquí los pasos de Blackmore en la difusión de un meme, así se mantiene el origen de la campaña, incorporando la crítica milenial junto al humor negro característico de esta. Sin embargo, rápidamente la crítica inicial pasó a un segundo plano, para ver quién conseguía la viralización con la rima más fuerte y oscura persiguiendo esa dosis de dopamina y serotonina y ser validados por la comunidad de internet.

Otro ejemplo en el que se puede ver esta teoría sobre la autoría y temática híbrida se encuentra en Twitter España, cada año, en el día de San Valentín, donde se comparte un fotograma de la famosa entrega cinematográfica de El señor de los Anillos (2001), dando nacimiento al juego de palabras de San Valentín y “Sam va lentín”. Con los años podemos encontrar nuevas interpretaciones añadiendo diferentes

⁴ Difundido por @offensiveprank, cuenta actualmente suspendida.

⁵ Estudiante de enfermería contagiada de Covid-19 narraba la historia de la poca empatía de sus compañeras de piso ante la situación.

personajes al plano con nuevos temas o su total distorsión tras diversos procesos de adaptación del meme a lo largo de los años.

A través de los ejemplos trabajados podemos ver las dos corrientes principales del pensamiento que comparten los mileniales en la red, siendo la crítica y la sátira el primero con el ejemplo de la prevención de COVID-19, o el simple humor absurdo con "Sam va lentín" el segundo, llegando a hibridarse ambas corrientes dependiendo del meme del momento. Vemos también cómo cualquier muestra cultural se convierte en meme y es adaptable como hablaban Dawkins y Blackmore. La hibridación, tanto en temas como autores, nos deja ver el desarrollo del pensamiento social de la época aportando nuevos puntos de vista a lo que se expone en un primer momento. Algunos gozan de un protagonismo temporal y otros siempre vuelven como el caso de "Sam va lentín".

Trasladando esta teoría a la pintada callejera en su reposicionamiento en la red, podemos ver una clara diferencia con su vida en el propio ambiente urbano, siendo ésta el olvido o ignorancia de su contexto real. Ni los autores de "Emosido engañado", ni la propia usuaria que subió la foto a la red social, esperaban convertirse en un meme de internet (Cantó, 2020). Acompañado del comentario "Cuando cae en el examen una pregunta del tema que el profesor dijo que no entraba" se creó todo un movimiento en torno a la imagen meme, sin embargo el tweet original de @fokloholi no llega a los 2000 retweets. Como dice la usuaria "es un meme que se ha hecho grande a base de reutilizarlo". Empleado para expresar la decepción y desengaño, es un meme que encaja con la visión de la generación milenial sobre el mundo actual, siendo el más recurrente en la comunidad twittera española, llegando a ser tan reconocido que ya no es necesario el empleo de su imagen sino simplemente su mención.

Las redes sociales, en inicio, método para conectar a las personas, se han convertido en fuente de venta y producción de contenido, donde

todos somos generadores de temas y propiciando así esa hibridación de autorías que hemos trabajado.

El doctor Pedro Bermejo (2016) y la doctora Marian Rojas Estapé, coinciden en el estudio sobre la influencia de las redes sociales en los procesos de actividad cerebral, desembocando en trastornos de adicción a la hora de segregar serotonina y dopamina en un mundo que deprime a la generación usuaria de la red.

Así pues se trata de un escape a una realidad digital que conecta a personas con la misma visión e intereses, y con quienes se identifican. Se busca el sentimiento de pertenencia y es que como afirmaba Aristóteles (384-322 a.C.) en su obra Política "el ser humano es un ser social por naturaleza". Rousseau, respecto al ser social también comentaba, "es la debilidad del hombre lo que le hace sociable; son nuestras comunes miserias las que inclinan nuestros corazones a la humanidad". Miserias que se dejan ver a través del humor negro y absurdo del siglo XXI y que ha llevado a series a su máximo esplendor entre los mileniales, como *Bojack horseman*, un caballo antropomorfo que no avanza en la vida y está deprimido, tratando algunos de los principales trastornos de la juventud milenial, o *Rick y Morty*, retratando la filosofía existencialista junto a teorías nihilistas y absurdistas que veíamos en la obra de Koltum (2018).

De esta forma, en ese contexto absurdo en el que hemos situado a la generación a lo largo de toda nuestra investigación, vemos cómo el mero hecho de compartir dichas desgracias vuelve la realidad aún más ilógica, dando paso a la sátira y el humor negro, tratando los temas del presente, o situaciones cotidianas y sentimientos que comparten como la escasa o inexistente visión de futuro en la sociedad actual.

4.3. Símbolo social y cultural

A través de las inscripciones callejeras podemos ver esa búsqueda de la pertenencia e identidad de los usuarios. Tras la viralización de

“Emosido engañados” muchas otras pintadas salieron a la luz buscando ser el nuevo meme viral o la nueva versión de este en diferentes ciudades ya que este se había convertido en el nuevo símbolo de Sevilla. Un ejemplo lo tenemos en Cádiz, donde el usuario @jacqu3shr comentaba a la pintada “Sunormale tonto” “Quiero rescatar esta foto que hice por Cádiz y que me parece el Emosido engañado de nuestra tierra” a modo de símbolo identificativo de la ciudad.

“Emosido engañado” se ha convertido en todo un símbolo de la generación milenial convirtiéndose en producto para su venta, generando “merchandising”, desde pegatinas a camisetas y siendo la perfecta representación de la vida que les ha tocado vivir a estos jóvenes. Tanta ha sido su relevancia que se ha incorporado en uno de los mapas del famoso juego *Player Unknown's Battlegrounds* (PUBG), siendo “una de las pintadas más míticas de la geografía española y uno de los mejores memes de nuestra historia reciente” (Márquez, 2020).

Las paredes de las ciudades han sido lienzo de los pensamientos de la sociedad desde tiempos antiguos. Podemos ver muestras de ello ya en la ciudad de Pompeya, sepultada y conservada por el Vesubio en el año 79. La profesora Ana Mayorgas hablaba de “pintadas privadas, textos muy cortos y mensajes muy directos” (Rubio Hancock, 2018) así como Satura estuvo aquí. Hechos con más de 2000 años y que forman parte de nuestra historia e identidad. Como decía Dawkins, se trata de la herencia cultural que se transmite y actualiza generación tras generación. No solo hablamos de historias o acciones, cada forma de expresión y vivencia forma parte del folclore de una cultura.

Tom Standage (2013), estudia el origen de las redes sociales, en esas primeras muestras romanas, en su libro *Writing on the Wall: social media the first two thousand years*, algo que hemos tratado previamente al referirnos a las pintadas como el primer Twitter. Standage llega a comparar las redes sociales actuales donde se intercambian mensajes con el manuscrito de *Devonshire*⁶. Estas

⁶ Manuscrito que recogía versos del círculo interno de la corte de los Tudor.

muestras de arte urbano han marcado la forma de ver y entender la sociedad de cada momento de la historia al acercarnos de forma más directa a estos pensamientos en primera persona. El añadir internet y las redes sociales a la ecuación ha facilitado el proceso de aceleración a la hora de que el mensaje llegue al resto del mundo.

Con Standage se recuperan las ideas de humanidad como seres sociales trabajadas por Aristóteles y otros grandes filósofos de nuestra historia. La naturaleza social de los seres humanos lleva a la idea de dejar constancia de su presencia en dicha comunidad. La búsqueda de reconocimiento a través de los "likes", mencionada por la Doctora Marian Rojas previamente, ayuda en el crecimiento de la autoestima de las personas al verse reconocidos y validados por su entorno. Así como decía el psicólogo Abraham Maslow "la satisfacción de la necesidad de autoestima conduce a sentimientos de autoconfianza, valía, fuerza, capacidad y suficiencia, de ser útil y necesario en el mundo" (1954, p. 31). De esta forma, en una generación descontenta con la realidad y el futuro, como se puede ver en declaraciones de algunos usuarios de Twitter en respuesta a críticas sobre esta generación de "jóvenes vagos que no quieren trabajar", podemos comprender esa necesidad de destacar en las redes al no ser apreciados en el mundo "real", profesional o el entorno social que les rodea:

"ODIO soltar mi cv pero como que leer estas cosas con dos másteres, 4 idiomas y experiencia de vida en el extranjero pero 0 ofertas de trabajo me toca un poco mucho los cjns. Que si queréis que os hagamos el trabajo por 0 euros y 0 formación por vuestra parte nos lo decís eh" (@naryahyun, 2020).

Lo que previamente se mostraba a través de las inscripciones callejeras y otras formas de arte urbano, se lleva al plano digital ya que la conexión del mundo se vio amplificada con la llegada de internet y las redes sociales, haciendo que estos jóvenes encontrasen refugio en círculos que les comprendían.

Pero no solo se ve esta necesidad de reconocimiento en la falta de autoestima en un mundo absurdo. La sociedad siempre ha buscado formas de dejar huella en la historia, así, la twittera @merinored, 13 de noviembre de 2020, expresaba su añoranza a alguna de estas prácticas:

“Os acordais de cuando a las parejas les dio por pintar uno de ellos con spray el aniversario o un mensaje bonito en la acera de enfrente de la ventana del otro me parece graciosísimo vaya statement el de destrozar el pavimento urbano público a favor del amor”.

Desde críticas, pasando por muestras de amor, a simplemente la propia presencia de uno mismo, la sociedad seguirá dejando constancia de su existencia y sus hazañas adaptándose a las formas de su presente, sin abandonar las tradiciones pasadas.

5. Conclusiones

En 1944 George Orwell decía que la historia la escribían los vencedores. Las pintadas callejeras permiten expresar una opinión, no sólo de un segmento limitado de la sociedad, sino de la totalidad de la misma. De esta forma, a través de su análisis, permiten conocer de primera mano la historia y visión completa de una población en su conjunto y facilitan su comprensión.

Posibilita acceder a millones de historias ocultas u olvidadas que, en muchas ocasiones, no cuentan con un soporte adicional al de las fachadas, como en el caso de las familias desahuciadas en aquel edificio sevillano, dando origen al meme que iba a marcar toda una generación “Emosido engañados”.

El paso del tiempo y avance de la sociedad trae consigo la variación de su contexto social, lo que genera también un cambio en sus expresiones artísticas. Variaciones que ya se veían en muestras renacentistas, que nacían de la nueva mentalidad humanista, o las Vanguardias ya mencionadas en apartados anteriores. En la actualidad, en pleno siglo XXI, el mundo digital es el que ha tomado las riendas y el

que ha generado la última transformación relevante en las expresiones artísticas, afectando también al arte urbano.

Pero ¿por qué la elección de estos mileniales por Twitter e Instagram? Un sinfín de redes sociales ha visto la luz desde el auge de internet. Sin embargo echando un vistazo a nuestro alrededor vemos como las diferentes generaciones tienen una predilección por unas u otras (Generación X y Facebook o Generación Z y Tik Tok). Desde Messenger (1999), pasando por MetroFLOG (2004), Tuenti y Twitter (2006), a Instagram (2010), Twitch (2011) o TikTok (2016). Pero los mileniales se decantaron por las dos principales redes del eje de nuestra investigación, Instagram y Twitter, a priori, redes sociales muy diferentes entre sí, pero en las que hemos visto una base común para su empleo.

Tras el acercamiento a la mentalidad de los mileniales que se ha trabajado es posible concluir una serie de factores que llevan a esa elección.

Por una parte, la conexión y la difusión de contenido. Twitter e Instagram son redes sociales rápidas, directas y abiertas, a diferencia de Facebook donde sólo se puede interactuar con los amigos previamente aceptados. Permite conectar a gente con mismos gustos o preocupaciones, así como llegar a audiencias numerosas tras la viralización de algún mensaje o foto. Hemos visto con el Dr. Pedro Bermejo que estos mileniales aprenden de forma más rápida y diferente a generaciones anteriores, así como la exposición que tienen a información inmediata y constante. Lo que aporta tanto Twitter como Instagram es un huracán ininterrumpido de información a través de las pestañas de exploración de ambas aplicaciones o de la propia página inicial de los usuarios, con una actualización en todo momento. Una conexión de diversos usuarios de todas partes del mundo que, como se veía previamente, permite que se sienten escuchados, queridos y formar una relación con aquel que ha pulsado el botón "me gusta" (ver apartado "Pensamiento de la Generación Milenial), persiguiendo ese

sentimiento de pertenencia a una comunidad tras ser rechazados en el mundo real.

Por otro lado, tendríamos el formato de estas redes, adaptado a ese tipo de escape que buscan. A lo largo de la investigación se ha hablado de la división del pensamiento modernista entre la rama íntima y la rama exótica que se podía observar en la actualidad, siendo Twitter la primera e Instagram la segunda. El formato de estas redes (escribir o subir fotos) ha sabido dar la solución perfecta para lidiar con los problemas que les afectan de la forma que mejor se adapta a cada uno de estos usuarios como se veía en el análisis realizado. Información y gratificación inmediata que permite ocupar los cerebros de estos usuarios mileniales y propiciar ese modo de escape de la realidad y absurdez que viven, o comentarla.

Volviendo al tema inicial de esta investigación, no se debe olvidar la relevancia de las inscripciones callejeras, con su carácter revolucionario y transgresor. Y es que la sociedad va a buscar la forma de expresarse aunque los soportes y formas para ello cambien. La rápida asimilación y migración al plano digital de las inscripciones callejeras se dio por esa similitud de pensamiento inconformista. Ya sea, como altavoz para esa parte de la sociedad disgustada o en desacuerdo con las normas establecidas, o como lienzo para aquellos individuos que busquen dejar su huella, de una manera o de otra, en la historia.

Es precisamente ese carácter inconformista el que ha permitido que estas muestras hayan perdurado desde hace más de 2000 años, y que se hayan arraigado en la historia de la humanidad. Los mileniales no ignoran su situación, es ese hecho el que ha permitido el desarrollo de su humor para su crítica. Se aprecia una vez más el sentimiento de comunidad ya que buscan muestras similares a sus experiencias, por ello "conectan" con las pintadas callejeras. Una crítica social directa, ilegal y efímera. Lo que se ha podido ver a lo largo de la investigación es que la red social quita al mensaje el carácter efímero y lo viraliza

permitiendo que esa crítica perdure y se difunda, logrando así el objetivo de cambiar la situación absurda que arrastran.

Un tipo de expresión y arte que, para la generación milenial, es digno de ser estudiado (Fig. 1). Al igual que evoluciona el arte y los medios de expresión, así han de hacerlo las instituciones dedicadas a su estudio, adaptando su visión a la de estas nuevas generaciones que darán forma a la historia futura con su propio pensamiento.

A fin de cuentas, el arte es hijo de su tiempo, un tiempo en continuo cambio, y el arte urbano no es una excepción en este sentido. ¿En qué forma y medio de expresión artística y bajo qué reglas se presentará en las próximas generaciones?

6. Bibliografía

- Alvarez Mellado, E. (2018). *Baia baia. La irreverencia ortográfica del meme*. https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/baia-baia-irreverencia-ortografica-meme_129_1812800.html
- Andalucía Informa (2020). *Dos crisis en 12 años para los millenials, la generación precaria*. <https://andaluciainformacion.es/rota/896445/dos-crisis-en-12-anos-para-los-millenials-la-generacion-precaria/>
- Bermejo, P. (2016). *Las redes sociales ya han modificado nuestro cerebro*. pfizer.es/noticia/redes_sociales_ya_han_modificado_nuestro_cerebro.html
- Cantó, P. (2020). *De una pared sevillana a meme internacional: La historia tras la pintada de emosido engañado*. www.verne.elpais.com/verne/2020/02/12/articulo/1581533769_341780.html
- Chaves, I. (2020). Las pintadas, acción política y comunicativa en las paredes. *Análisis*, 1(23), 1-22. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/16528.pdf>.
- Fernandez Herrero, E. (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid (UCM) (director: Francisco Reyes Sánchez).
- Fernandez Urtasun, R. (2004). El modernismo en España: algunos conceptos críticos. *Revista de literatura*, 66 (131), 131-148. doi.org/10.3989/revliteratura.2004.v66.i131.144
- Figuroa-Saavedra, F. (1999). *El graffiti movement en Vallecas*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid (UCM) (director: Jaime Brihuega Sierra).

- Francisco Fernandez, C. (2020). *Los males que padece la generación Millennial*. www.portafolio.co/tendencias/los-males-que-padece-la-generacion-millennial-53800
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. Londres: Continuum International Publishing Group.
- Koltum, K. (2018). Rick, Morty and Absurdism: The millennial allure of dark humor. *The forum: Journal of history*, 10(12), 99-128.
- La Vanguardia. (2020). *Elena Cañizares, la enfermera con Covid a la que sus compañeras de piso quieren echar de casa*. www.lavanguardia.com/cribeo/viral/20201123/49639412712/drama-elena-canizares-enfermera-covid-companeras-quieren-echar-casa-viral-twitter.html
- Márquez, R. (2020). *PUBG se acaba de pasar internet incluyendo el EMOSIDO ENGAÑADO entre las pintadas de su nuevo mapa*. www.vidaextra.com/pc/pubg-se-acaba-pasar-internet-incluyendo-emosido-enganado-pintadas-su-nuevo-mapa
- Maslow, A. H. (1954). *Motivación y personalidad*. Madrid: Díaz de Santos.
- Mercado-Perca, H. (2012). Análisis retórico del estencil. *Palabra Clave*, 3(15), 668-687. scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a15
- Mitre, C., (2021). *Entendiendo la depresión con la Dra. Marian Rojas Estapé* (Nº 150) [Podcast]. En El Podcast de Cristina Mitré. Spotify. [spotify:episode:2W8yS5gKNDfYslZfDVQPKj](https://open.spotify.com/episode/2W8yS5gKNDfYslZfDVQPKj)
- Nagel, T. (1971). The absurd. *The journal of philosophy*, 20(68), 716-727.
- Newtral. (2020). *Las redes convierten en meme la campaña de la Comunidad de Madrid contra la COVID-19: ¿Cuál es la imagen real?* www.newtral.es/twitter-redes-comunidad-madrid-metro-coronavirus/20201121/
- Pérez Salazar, G. A. (2014). El meme en internet: Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de Harlem Shake. *Argumentos*, 27(75), 79-100. www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952014000200005
- Rubio Hancock, J. (2018). *Gneo alleo estuvo aquí: los grafitis en la Roma clásica*. verne.elpais.com/verne/2018/10/22/articulo/1540202645_138654.html
- Ruiz Martínez, J. M. (2018). Una aproximación retórica a los memes de internet. *Signa* (27), 995-1021.
- Santibañez, C. (2001). Teoría social y memes. *A parte rei*, (18), 1-9.
- Schullman, Y. (1981). Reflexiones en torno a la definición del modernismo. En L. Litvak, *El modernismo* (pp. 65-96). Madrid: Tauro.
- Standage, T. (2013). *Writting on the Wall: social media the first two thousand years*. Londres: Bloomsbury.
- Sus, E. d. (2018). *Haber si me muero*. ctxt.es/es/20181003/Firmas/22079/femilennial-elena-de-sus-noche-madrile%C3%B1a-c-tangana.htm

ANÁLISIS DE LA PORTADA DE MARUJA MALLO PARA EL LIBRO HÉRCULES JUGANDO A LOS DADOS (1928) DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO. UN EJEMPLO DE INTEGRACIÓN ARTE-LITERATURA

ANA BELÉN FEIJÓ VALENCIA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El libro *Hércules jugando a los dados* de Ernesto Giménez Caballero, constituye uno de los textos más vanguardistas escritos sobre el deporte en España durante el primer tercio del siglo XX. Publicado en 1928 por la Editorial La Nave, contó con ilustraciones de diversos artistas de la vanguardia española, entre los que figuraba Maruja Mallo como única mujer de la plantilla, y como autora de la estampa que apareció en la portada, la cual se presenta como una compleja composición de elementos simbólicos que sintetizan las ideas clave del interior del libro. Ante la falta de información sobre este trabajo, que entendemos como un magnífico ejemplo de integración arte-literatura, en el siguiente artículo llevaremos a cabo un análisis de la ilustración siguiendo las ideas expresadas por Giménez Caballero en su texto.

Palabras clave

Maruja Mallo, Ernesto Giménez Caballero, deporte, literatura española del siglo XX, arte español del siglo XX.

ANALYSIS OF THE COVER BY MARUJA MALLO FOR THE BOOK HÉRCULES JUGANDO A LOS DADOS (1928) BY ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO. AN EXAMPLE OF ART-LITERATURE INTEGRATION

Abstract

The book, *Hércules jugando a los dados* by Ernesto Giménez Caballero, is one of the most avant-garde texts written about sport in Spain during the first third of the 20th century. Published in 1928 by Editorial La Nave, it featured illustrations by various Spanish avant-garde artists, including Maruja Mallo as the only woman on the staff, and as the author of the print that appeared on the cover, which is presented as a complex composition of symbolic elements that synthesises the key ideas of the book's interior. In view of the lack of information on the work, which we understand to be a magnificent example of art-literature integration, in the following article we will analyse the cover, following the ideas expressed by Giménez Caballero in his text.

Keywords

Maruja Mallo, Ernesto Giménez Caballero, sport, 20th century Spanish literature, 20th century Spanish art

Sumario

1. Introducción
2. Maruja Mallo y Ernesto Giménez Caballero en el debate intelectual sobre el deporte
3. Análisis de la portada de Hércules jugando a los dados (Giménez Caballero, 1928)
4. Conclusiones
5. Bibliografía

1. Introducción

La aparición del deporte moderno en España, en las décadas finales del siglo XIX, fue uno de los síntomas que marcaron la entrada de la modernidad en el país. Su popularización entre las clases más elevadas de la sociedad, coincidió con la presencia en la región de población procedente de Inglaterra, cuyos tempranos procesos de industrialización habían facilitado la difusión de las actividades de ocio, entre las que se incluía el deporte. Este ingrediente de importación, sumado a las distintas conquistas que ya venían realizándose en el terreno económico y social, tales como la industrialización de algunas ciudades o la mejora de la situación de los trabajadores, trajo consigo una paulatina propagación de las actividades físicas en España, que pronto irían extendiéndose entre la burguesía urbana.

Hubo también una serie de elementos cruciales que sirvieron para fomentar la práctica del deporte en el país, como, por ejemplo, la fundación de la Institución Libre de Enseñanza en 1876, cuyos ideales pedagógicos defendían una educación integral para los jóvenes que incluyese la educación física. O la Sociedad Gimnástica Española, fundada en 1887, y decisiva para la creación de gimnasios, instalaciones deportivas, competiciones y eventos en las principales ciudades (Cuesta, 2016, p. 82). Asimismo, también nacieron revistas como, por ejemplo, *Gran Vida* (1903) que trataba temas deportivos y, poco a poco, diarios tan populares como el *ABC* o *El Sol*, fueron incorporando páginas dedicadas a la crónica deportiva, lo que sería esencial para la afición y el establecimiento de esta actividad como un fenómeno de masas.

En un principio, el deporte fue recibido como una práctica predominantemente masculina; pero durante los años veinte, cuando se produjo la llamada "invención de la mujer moderna" (Ena Bordonada, 2020) en algunas ciudades españolas, y a medida que se fue avanzando en lo referente a la lucha por los derechos de las mujeres, también se afianzó la posición y participación femenina en numerosas actividades deportivas.

Esta propagación del deporte en distintos ámbitos de la sociedad, despertó el interés de un nutrido grupo de personajes de la intelectualidad y las artes, que lo convirtieron en uno de los temas favoritos de la cultura de la modernidad de los años veinte. Así lo hicieron, entre otros, la artista Maruja Mallo y el escritor Ernesto Giménez Caballero –popularmente conocido como Gecé–. Ambos creadores exploraron la temática deportiva a través de manifestaciones de naturaleza diversa, pero su obra pudo cruzarse en el libro de ensayos que Giménez Caballero escribió, titulado *Hércules jugando a los dados*, que contó con la ilustración de Mallo para la portada.

Hércules jugando a los dados se publicó como número 4 de la colección Varia, Serie Novena de Publicaciones Atenea, de la editorial La Nave; y fue impreso en los propios talleres familiares “en una tirada de 3.200 ejemplares” (Galindo y Selva, 2000, p. 17). Se presentaba como una recopilación de ensayos –algunos ya difundidos anteriormente a través de las páginas del diario *El Sol* en 1927¹– y, aunque aparece editado en 1928 según la marca de la imprenta, parece que no llegó a las librerías hasta 1929 (Galindo y Selva, 2000, p. 17).

Después de esta primera edición, el libro desapareció del mercado, y no volvió a imprimirse hasta el año 2000 dentro de la colección de Libros del Innombrable. Esta publicación reproducía el texto completo e incorporaba un prólogo titulado “Malabarista de mitos” de Inocencio Galindo y Enrique Selva en donde se realizaba una reflexión en torno a la trayectoria y el legado del autor, y se explicaba brevemente el contenido del texto. Por otro lado, también añadía un apartado dedicado a los “Criterios de edición” realizado por Sergio G. Mateo, para informar de que toda la obra se ajustaría, en la medida de lo posible, a la publicación original de los años veinte. Las únicas modificaciones que se habían llevado a cabo estaban relacionadas con la acentuación, lo que implicaba que también se reproducirían todas las ilustraciones del

¹ Véase, por ejemplo, Giménez Caballero (1927).

interior. Sin embargo, no apareció la portada de Maruja Mallo, de manera que sólo puede verse en la tirada de 1928.

Con el objetivo de aportar una interpretación para esta obra plástica apenas conocida, en las páginas que siguen, nos acercaremos a las ideas de Ernesto Giménez Caballero y Maruja Mallo acerca del deporte, tratando de comprender su posicionamiento en el debate intelectual contemporáneo. Posteriormente, analizaremos los elementos simbólicos que componen la portada de Mallo en correspondencia con las ideas planteadas en el texto de Gecé.

2. Maruja Mallo y Ernesto Giménez Caballero en el debate intelectual sobre el deporte

Maruja Mallo fue una de las principales exponentes de la llamada “mujer moderna” en España, tanto por su trayectoria vital, ejemplo de una personalidad independiente y transgresora; como por el mundo que retrató en su producción, muestra de originalidad y vanguardia, en donde, como veremos a continuación, el deporte gozó de un protagonismo notable.

Antes de abordar este asunto, sin embargo, conviene recordar algunos aspectos relacionados con el estado de la cuestión de los estudios sobre Maruja Mallo. Es importante tener en cuenta que, después de los triunfos cosechados durante la etapa de preguerra, y con la llegada de la época franquista, la artista tuvo que exiliarse en el extranjero. Al igual que ocurrió con otras muchas personalidades contrarias al régimen, el Franquismo supuso para Mallo el borrado consciente de sus logros, y no sería hasta los años sesenta, con su retorno a España, cuando su nombre comenzase a escucharse de nuevo en el país.

En las últimas décadas, con la proliferación de estudios que abordan la historia del arte desde perspectivas de género, se ha avivado el interés por su figura, logrando que, paulatinamente vaya ocupando la posición que le corresponde como una de las personalidades más

originales del arte español del siglo XX. Sin embargo, no se ha conseguido superar completamente la ya tradicional y errónea adscripción de su obra al movimiento surrealista, el cual, como defiende la historiadora del arte, Estrella de Diego (2008), la excluye de cualquier proceso creativo mental, matemático o intelectual, reduciéndolo todo a la imaginación y, en algunos casos, malinterpretando sus propuestas.

Muchas de sus obras todavía no cuentan con una lectura correcta, que esté basada en el análisis de su propia teoría estética, la cual fue modelando a lo largo de su trayectoria a través del estudio profundo de distintas materias, tales como la filosofía, la literatura, la física, las matemáticas, etc.; y del conocimiento de diversos movimientos artísticos e intelectuales.

Esto hace que la producción de Maruja Mallo sea compleja, sobre todo en sus últimas etapas, cuando su pensamiento está más avanzado. Su proceso creativo es lento y matemático, y su obra es escasa, ya que cada trabajo supone para ella la materialización de una idea muy meditada. No es fruto del azar, ni de la imaginación, y casi siempre va acompañada de la palabra: la suya propia, que pronunció en conferencias y entrevistas, y escribió en distintos textos; o la de los demás, en el caso de los trabajos que hizo como ilustradora para proyectos colaborativos arte-literatura, menos explorados y conocidos.

La poca atención que se ha prestado a la labor de Mallo como ilustradora –y de muchas otras profesionales de este ámbito– se pone en relación con la vieja consideración de esta práctica como un arte menor, más vinculado a lo decorativo y a lo femenino, en contraposición con la pintura, considerada un arte mayor y relacionada con el genio creador masculino. Aunque Mallo lograra destacar en pintura, sus ilustraciones resultan igualmente interesantes, ya que son una parte esencial de su trabajo y la reconocen como protagonista indiscutible de los distintos circuitos editoriales que frecuentó durante su vida.

El deporte fue una práctica familiar para Maruja Mallo en el transcurso de los años veinte, así como una de las principales temáticas de su obra de este momento. Se relacionó con todo el grupo de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Institución que también incluía, entre sus principios pedagógicos, el fomento de la actividad física. El deporte se entiende como una experiencia compartida y practicada por numerosos personajes de su círculo. Destaca, por encima de todo, la amistad que mantuvo con la poeta y deportista Concha Méndez, quien también escribiría sobre el deporte en esta década, en obras como *Nadadora*: ‘Mis brazos: los remos. /La quilla: mi cuerpo. / Timón: mi pensamiento. / (si fuera sirena, mis cantos, serían mis versos) (Méndez Cuesta, 1928).

Concha Méndez inspiró y sirvió de modelo a Mallo en varias de sus pinturas, tal y como expresa la escritora en sus memorias: “cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba a mí como modelo. Pintó una chica en bicicleta, que era yo; y mi raqueta de tenis, que era muy bonita, también la inmortalizó” (Méndez Cuesta, 1990). Algunas de estas obras como, por ejemplo, *Elementos del deporte* (1927), *Ciclista* (1927) o *Mujer tenista* (1927), pudieron verse en la exposición celebrada en los salones de la *Revista de Occidente*, cedidos por José Ortega y Gasset en 1928, la cual fue ampliamente elogiada en la prensa. La propia Mallo hablaría de ella en su texto de *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939) años después; y más recientemente, varias autoras han abordado su análisis en distintas publicaciones, destacando los estudios de Susan Kirkpatrick (2003), Estrella de Diego (2008), Shirley Mangini (2012) o María Alejandra Zanetta (2014).

Mucho menos conocido es el trabajo que la artista realizó para ilustrar el libro de ensayos de Ernesto Giménez Caballero, *Hércules jugando a los dados* (1928), el cual suponía uno de los textos más vanguardistas publicados sobre el deporte y las actividades de ocio en España.



Fig. 1. Mallo, M. (1927). *Ciclista*.
En paradero desconocido.

Fuente:

www.researchgate.net/figure/Maruja-Mallo-Ciclista-1927-en-paradero-desconocido-Fig-2-Maruja-Mallo-en-Punta-del_fig1_316323359

A pesar de la falta de información sobre los términos en que se produjo la colaboración, este proyecto muestra la vinculación de Mallo con el mundo masculino de la intelectualidad en el que, sin lugar a dudas, estaba integrada de forma excepcional. Si la profesionalización de las mujeres en el sistema del arte como pintoras, ilustradoras, escultoras, etc., era complicada en este momento, mucho más extraño resultaba encontrar a una mujer que pudiese participar activamente en los espacios de creación de los discursos teóricos que enmarcaban las producciones culturales.

El hecho de que Giménez Caballero confiase a Maruja Mallo la ejecución de una composición que representase sus ideas sobre el deporte en el plano pictórico, es una muestra más de la integración que había logrado la artista en los espacios de la intelectualidad y la vanguardia madrileña, predominantemente formada por hombres. Sin embargo, en sus obras de temática deportiva, tal y como expresa Susan Kirkpatrick, Maruja Mallo había decidido colocar "a las mujeres en el centro (...) de la modernidad" (2003, p. 235), como podemos ver, por

ejemplo, en la Fig. 1, que representa a una mujer en la playa montada en bicicleta y vestida con un traje de baño.

Esto, de alguna manera, implicaba tomar partido en torno a las diversas teorías que se estaban desarrollando en la época sobre la actividad física, ya que algunos personajes como Gregorio Marañón, lo entendían como un elemento exclusivamente masculino, dejando a las mujeres como meros sujetos pasivos: "En el deporte, el papel que pudiéramos llamar fisiológico de la mujer es (...) el de espectadora" (1926, p. 57).

La presencia de Mallo en los círculos intelectuales madrileños, le permitiría conocer las distintas ideas que, por entonces, la mayoría de autores expresaban sobre el deporte. Para Marañón, las actividades de ocio en general, eran percibidas como algo negativo, en tanto que restaban tiempo al trabajo: "el deporte, como ocupación única de la vida, es patrimonio de gentes inferiores que hacen 'sport' para que la naturaleza les perdone el pecado mortal de no trabajar" (1926, p. 51). Pero como decíamos, prácticamente todos los representantes del ambiente literario español de la época contaban con algún texto de tema deportivo en su producción (Alarcón Sierra, 2000, p. 69).

Destacaron, por su gran influencia, las teorías de Ortega y Gasset, quien explicaba en *El origen deportivo del estado* (1924), su concepción del deporte como un importante fenómeno que, además de aportar nuevos elementos estéticos a la sociedad, también incidía ampliamente en la vida política. En contraposición con Gregorio Marañón, éste tenía una opinión positiva del deporte, y lo veía como un signo del progreso de su tiempo. Teniendo en cuenta las pinturas que realizó en los años veinte, probablemente las ideas de Maruja Mallo en torno al deporte se moviesen en la línea de las teorías de Ortega, quien, como es sabido, fue uno de los apoyos más importantes de la artista en esta etapa de su vida. Por otro lado, Giménez Caballero, como veremos a continuación, también se mostró un ferviente entusiasta del fenómeno deportivo.

A pesar de que los principios ideológicos de Giménez Caballero y de Maruja Mallo, con el tiempo, terminarían por ser opuestos², durante los años veinte, ambos disfrutaron de un compañerismo que los llevó a colaborar en distintos proyectos. Destaca la presencia de una de las *Verbenas* de Mallo en su conocida película, *Esencia de Verberna*; así como las contribuciones que la artista hizo para la revista que el intelectual dirigía: *La Gaceta Literaria*. La cual es especialmente interesante debido a que también incluía una sección sobre el tema del deporte en la que el fenómeno se abordaba desde una perspectiva mucho más vanguardista que la que seguían las crónicas habituales de la época.

La sección deportiva de *La Gaceta Literaria*, formaba parte del intento de Giménez Caballero de dotar al deporte de un lenguaje nuevo, que no fuese simple crónica, más relacionado con lo estético y con el arte, puesto que para Giménez Caballero “la vanguardia estética [debía] ir de la mano de la vanguardia deportiva” (Cuesta, 2013, p. 82).

El libro *Hércules jugando a los dados* supone la materialización de esta idea, y pretende servir como una especie de “metafísica del deporte” (Giménez Caballero, 1928, p. 30). Está repleto de referencias a la filosofía, la antropología, la política o las artes. Se nota la huella de la obra de Nietzsche, Ortega y Gasset, Freud y, sin lugar a dudas, de la literatura de las vanguardias europeas, destacando el futurismo de Filippo Marinetti (Cuesta, 2013, p. 93).

Cabe señalar que, en el mismo año de la publicación del libro — 1928—, Marinetti había realizado su segundo viaje a España. En un momento en el que los discursos futuristas ya estaban obsoletos, Giménez Caballero era uno de los pocos personajes de la intelectualidad madrileña que seguía mostrando entusiasmo por su

²Durante los años treinta, la ideología de Giménez Caballero se inclinaría hacia las teorías fascistas. Por el contrario, Maruja Mallo, en esa época, mostraría su apoyo al proyecto político de la Segunda República. Esto marcaría el devenir de ambos personajes después del estallido de la Guerra Civil.

presencia (García García, 2019) y no cabe duda de que los planteamientos del italiano habían calado en el pensamiento de Gecé. De esta manera, la influencia de la obra de Marinetti se entiende como una de las principales referencias estéticas y políticas para la creación de *Hércules jugando a los dados*³.

3. Análisis de la portada de *Hércules jugando a los dados* (Giménez Caballero, 1928)⁴

El tratamiento del deporte desde una perspectiva estética por parte de Gecé ya se manifiesta en las estampas que eligió para la ilustración de este libro. Incluyó obras de artistas entonces relacionados con el arte joven: Pedro Flores, Pablo Picasso, Ismael González de la Serna, Ramón Gaya, Francisco Bores y Robert Delaunay, siendo Maruja Mallo la única mujer de la plantilla, autora de la estampa que se inserta en el capítulo siete, así como de la ilustración de la portada.



Fig. 2. Mallo, M. (1928). Portada para el libro *Hércules jugando a los dados* (1928) de Ernesto Giménez Caballero.

³ Para ampliar información sobre este tema consultar Davidson, R. A. (1998).

⁴ Todas las referencias que hacemos en este capítulo sobre el libro de *Hércules jugando a los dados* de Ernesto Giménez Caballero corresponden a la edición de 1928.

La portada de Mallo no cobra sentido hasta la lectura del libro, ya que constituye una selección de elementos simbólicos que sintetizan las páginas del interior. Se trata de un excelente ejemplo de la integración de las artes que tanto cultivaron los artistas de la Edad de Plata del arte español y que la propia Mallo defendía para su proyecto; y también sirve para comprender la interiorización que habría tenido que hacer del mencionado ensayo.

A continuación, trataremos de realizar una interpretación de la obra basándonos en la identificación en el texto de los distintos elementos visuales que la forman.

3.1. El triángulo

“Todas las columnas del templo griego valían para sólo un esfuerzo: el de sostener un frontón: un triángulo: una trinidad de líneas. La Santísima Trinidad de los 3 ángulos. Esa fue la genialidad de Grecia: esconder sus dioses detrás de este signo matemático” (Giménez Caballero, 1928, p. 11).

Con este elogio al triángulo y al número tres, arranca el primer capítulo titulado “El cubilete heraclida”, el cual está destinado a explicar el nombre de la obra: *Hércules jugando a los dados*. Gecé quiere recuperar al personaje mitológico de Hércules como una “divinidad espléndida de la órbita de hoy” (p. 16). Presenta al héroe como un modelo a seguir para las nuevas generaciones de su tiempo, al identificarlo con valores que, según su criterio, la juventud necesita restaurar: “el culto a los anchos hombros sustentantes del mundo”, es decir, la fuerza; la “velocidad”; o el “sentido de la aventura” (p. 16). Conceptos muy ligados al futurismo italiano.

Tal y como explica en la introducción, el triángulo es la forma del frontón griego, bajo el cual había nacido Hércules. Por lo tanto, también será un signo ideal para abanderar su época, que describe como un

triángulo preformado por los conceptos de: "Atletismo, Cinema, Cornete de Dados". Según la interpretación de Cuesta (2013):

"por atletismo debemos entender cualquier práctica deportiva. El cine es (...) un elemento de una novedad estética irremplazable en ese periodo y el cornete de dados es la alusión al elemento lúdico y de azar que debe impregnar el nuevo modelo cultural" (p. 93).

En consonancia con la estructura textual, tal y como podemos ver en la Fig. 2, Mallo distribuye su portada en torno a una forma triangular cuyo vértice superior se sitúa en el centro exacto de la composición como punto de fuga principal.

3.2. El dado

El dado es otro elemento que ocupa un lugar importante a lo largo del texto y, como no podía ser de otra manera, también tendrá un espacio privilegiado en la portada. El interés por los juegos de azar se integra en la proyección vanguardista que presenta todo el libro. Los dados constituyen objetos especialmente simbólicos durante el periodo de las vanguardias históricas por su vinculación con el azar. A recordar el poema de Stéphane Mallarmé *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897) que tanto influyó en los artistas dadaístas y surrealistas. El artista francés, George Hugnet, tituló *Séptima cara del dado* (1936) a uno de sus poemas más famosos. Y en España, ya en los años cuarenta, en plena dictadura franquista, los integrantes del grupo catalán bautizado como *Dau al Set* (dado al siete), rescataban esta pieza como un objeto crucial en su estética para llevar a cabo su intento de recuperar la esencia del arte de las vanguardias de preguerra.

Giménez Caballero no se equivocaba al presentar la cuestión del azar como parte de la esencia hercúlea. Según su opinión: "el único juego pacífico al que Hércules se dedicaba era el de los dados" (p. 24), de ahí el título del libro. Así, Mallo colocaría un dado en la esquina inferior del triángulo mostrando sólo la cara con el número tres. Esta

cifra no debía de ser casual, ya que aparecería a lo largo de todo el libro cargada de connotaciones simbólicas.

El simbolismo numérico interesó fervientemente a Maruja Mallo durante toda su vida, aunque esta inclinación suele atribuirse a su contacto con la órbita del artista Joaquín Torres García, unos años más tarde. Mallo sería una gran estudiosa de las teorías matemáticas del filósofo rumano Matila C. Ghyka, así como de los presupuestos pitagóricos, o de la teosofía y, con el tiempo, iría integrando fórmulas geométricas y matemáticas en casi todas sus producciones. Esto hace que la portada sea especialmente interesante al ser un ejemplo temprano de la incorporación del simbolismo numérico en su plástica. En este caso, en relación con las ideas expuestas por Gecé en su texto.

“Apoyada sobre una arista de su propio templo: echando sobre el ajedrezado del pavimento –negro-blanco– al aire, la prosa discontinua (6 doble) de unos dados: estos ensayos–”(p. 24). De esta manera, el autor termina el primero de los doce capítulos que, como los trabajos de Hércules, forman el libro.

3.3. La pizarra y la distribución de los deportes

Una vez explicado el título, en su segundo ensayo, Giménez Caballero justifica la razón de ser del texto, que nace de su descontento con respecto al tratamiento superficial que los diarios deportivos de la época hacían del deporte, descritos como “anales simples interpolados de someros juicios” (p. 31). Esto le provoca la necesidad de analizar el fenómeno deportivo de una manera más profunda, tratándolo como una “metafísica” (p. 30). Y para desarrollar esta idea, primero busca una forma correcta de llevar a cabo la distribución de su objeto de estudio, es decir, de proceder al “encasillamiento de los juegos” (p. 32).

Como no podía ser de otra manera, el azar volverá a tener un papel preponderante en este cometido. Empleará una pizarra como herramienta y soporte, por ser, entre otras cosas “alma aristotélica —

blanda como cera— donde se inscribieron por primera vez las ideas del mundo al ser recordadas por los niños” (p. 33). Y en esa pizarra figurada desarrollará el examen de los distintos deportes.

El autor es consciente de la dificultad a la que se expone ya que “ponerse a buscar algo en la pizarra es ponerse a buscarle 3 pies al gato. Osea: 3—por lo menos— de las n dimensiones de las cosas—”(p. 34), y explica que podrían llevarse a cabo distintas divisiones que permitirían abordar el estudio de los deportes. En su caso se decanta por una “división horizontal” que incluiría los “deportes humanos y sobrehumanos. (Apolíneos y mágicos). Esto es: deportes a cuerpo desnudo (...) Y deportes —con casco—” (p. 37). Una división temporal: “(o histórica o de profundidad) en la que se agruparían los juegos nuevos y los juegos tradicionales” (p. 38). Así como una tercera dimensión: la vertical, en la que se distribuirían los juegos “por su rango social. Por su contenido ético. Clasificándose en aristocráticos y populares. De minorías y de masas” (pp. 39-40). Por último, aclara que en su azaroso tablero habría espacio para varias subcategorías más.

Toda la portada de Mallo se enmarca en una forma rectangular que, siguiendo esta lectura, podría ser la pizarra de la que habla el autor. Así, los elementos que se encuentran en su interior, se corresponderían con la representación plástica de la distribución misma de todo el libro.

3.4. El guante y la vertical del boxeo

Después de explicar la metodología, el autor escoge un deporte para ejemplificar cada categoría de clasificación. Comienza con el boxeo para hablar de la distribución vertical en el capítulo titulado “Vertical del Boxeo”. Esta actividad también constituía un tema frecuente en el arte moderno, e incluso era una práctica habitual para muchos representantes de la vanguardia. Podríamos mencionar el caso del cineasta Luis Buñuel, de quien es ampliamente conocida su faceta pugilística, pero destaca, por su popularidad, el ejemplo de Fabian Avenarius Lloyd, más conocido como Arthur Cravan, poeta, y boxeador

suizo, pero muy famoso en España por haberse enfrentado en Barcelona con el campeón de los pesos pesados, Jack Johnson, en 1916.

Giménez Caballero repara en la indiscutible popularidad que el boxeo había alcanzado entre las masas. Y dentro de su clasificación vertical, lo considera una práctica propia del proletariado. Por otro lado, celebra la violencia implícita en el juego como parte de la esencia de su tiempo.

Según nuestra interpretación, a la hora de ejecutar la portada, Maruja Mallo elegiría distintos motivos visuales que resultasen especialmente simbólicos en el texto. Teniendo en cuenta que uno de los objetos más representativos del boxeo es el guante del púgil: “ese puño alzado despóticamente sobre el ludigrama de los deportes actuales no va desnudo. Va calzado de un guante” (p. 51), no resulta extraño verlo en la portada, en el extremo interior izquierdo del triángulo, al otro lado del dado.

3.5. Los cascos mágicos

En el cuarto capítulo, haciendo alusión a la dimensión horizontal del deporte, el autor explica la cuestión de lo que denomina “cascos mágicos” refiriéndose a los cascos empleados en el automovilismo por los *drivers*, los cuales se contraponen con los deportes sin casco o sin máscara, es decir, con aquellos en los que el cuerpo no va acompañado de ninguna extensión de la máquina. Compara el casco del deporte moderno con las máscaras chamánicas de los rituales ancestrales, definiéndolo como un objeto: “desafiador de los elementos, como las caretas de los chamanes frente a los espíritus malignos” (pp. 64-65).

No cabe duda de que Mallo se sentiría atraída por esta idea. La máscara y la transformación en sí misma, jugarían un papel clave en toda su obra, hasta el punto de dedicarle una serie de pinturas: la Serie *Máscaras*, que realizó durante los años cincuenta, después de entrar en contacto con distintos rituales en su estancia en América.

Siguiendo con el texto, Giménez Caballero, en sintonía con las teorías orteguianas sobre *La deshumanización del arte* (Ortega y Gasset, 1925), y con el entusiasmo futurista hacia las máquinas, alude a la indumentaria del *driver* como un elemento crucial en la nueva estética deportiva: “la máquina, nuestra divinidad, es el tótem que modela (y aniquila) la facialidad de los héroes actuales” (p. 76). En la portada encontramos cuatro personajes —dos en el centro y en primer plano; y otros dos a ambos lados y en el fondo— con rostros completamente deshumanizados, convertidos en máscaras. Los individuos del fondo se difuminan como en las obras futuristas, por la velocidad, al igual que los cascos de los *drivers* en las competiciones.

El hecho de presentar a las figuras enmascaradas, no solo las deshumaniza, sino que también las dota de una androginia que impide conocer su género. Como ya hemos comentado, en sus pinturas anteriores, Mallo retrataba a mujeres a practicando deportes como el tenis, la natación o el ciclismo (Fig. 1). Pero no había representado a ningún hombre envuelto en la actividad física. En el caso de la portada, a pesar de la androginia de todos los personajes, resulta curioso el hecho de que uno de ellos —el que se encuentra en el centro de la portada, a la izquierda—, aparezca con una especie de cabellera metálica, en contraposición con el que está a su derecha, que carece de ella. Podría estar representando el binomio de hombre y mujer, ya que la cabellera es uno de los elementos más asociados a la feminidad en la cultura occidental.

Así, Mallo estaría incluyendo, una vez más, a la mujer como protagonista, en el centro del organigrama de los deportes modernos, a la misma altura que el hombre, tomando partido de nuevo, y posicionándose dentro del debate intelectual, en contra de las ideas que defendían esta práctica como patrimonio masculino.

3.6. Auge y decadencia del deporte

En cuanto a la dimensión temporal, el autor divide los deportes en dos grupos según sean actuales o de otra época. En el capítulo cinco habla de “La crisis del alpinismo”, que es, para él, un deporte en decadencia: “el alpinismo, como la equitación, la esgrima y las corridas de toros (...) fueron deportes del siglo XIX” (p. 79). Relaciona el declive de esta práctica con su masificación como actividad burguesa y, tal y como apunta Cuesta Muniz, solo encuentra motivos para evitar su extinción al entenderlo como un espectáculo y un ejercicio bélico (2003, p. 103). En palabras del propio Giménez Caballero: “si aún seguimos escalando peñas y eskiando... Es como los antiguos: porque la guerra está detrás, y eso es ejercicio para la guerra” (p. 88).

En contraposición con la decadencia del alpinismo, en esa dimensión temporal, se presenta el fútbol como un deporte moderno y con futuro. En el capítulo seis, “Explicación del fútbol”, el autor analiza el origen del fenómeno en distintos lugares de Europa y, para el caso de España, lo relaciona con una nueva identidad nacional que surge tras el desastre del 98, al considerar que se trata de: “la ironía trágica de un pueblo que ha jugado hasta entonces con la esfera pesada del mundo y ahora se divierte con una bola llena de aire” (p. 101).

En la misma decadencia que el alpinismo sitúa a los toros que, aunque hasta el momento suponían el espectáculo más representativo de la identidad nacional, ahora no podrían competir con el auge que había experimentado el fútbol en la sociedad española, definido como una “protesta valiente contra los toros” (p. 102). Dedicó un capítulo al tema de los toros titulado “Xilografía de Napoleón y el Piquero”, pero no encontramos referencias a esta actividad en la portada, lo que se puede deber a que la propia Maruja Mallo es la encargada de realizar la ilustración para el capítulo.

En su estampa de *El piquero* —que realiza en un estilo muy diferente al de la portada— la artista representa en primer plano a un piquero

que se desploma sobre el lomo de un caballo con los ojos vendados, como era común antes de 1928. El hombre parece estar completamente vencido, lo que no es de extrañar ya que todo el capítulo es un ataque hacia este personaje que el escritor considera del siglo XIX. En clara alusión al futurismo italiano comenta: "al picador sólo le permitiríamos algunos salir hoy montando sobre una apisonadora" (p. 123).



Fig. 3. Mallo, M. (1928), *El piquero*.
Ilustración para el libro *Hércules
jugando a los dados* (1928) de Ernesto
Giménez Caballero.

Para explicar esta concepción del espectáculo taurino como cosa de otro tiempo, remite a hechos del pasado. Recuerda la hazaña de los piqueros de Bailén, que rechazaron la Ilustración y que, en la Guerra de Independencia, hicieron frente a Napoleón. Sin embargo, reconoce su importancia como uno de los principales aportes estéticos del arte español y, como no podría ser de otra manera, al referirse a este acontecimiento alude a Francisco de Goya: "¡Goce metafísico! ¡Sentir destripado al jaco inerme! Ver zarandeado como pelele (¡Goya, Goya! Al grande animal del caballo (...))" (p. 117). Esta referencia al artista aragonés podría haber servido como inspiración para la ejecución de la ilustración de Mallo. Como puede verse en la Fig. 3, la pintora reproduce en su *Piquero* el mismo gesto que tiene el *Pelele* de la obra de Goya.

En las gradas de una plaza de toros se sitúan tres mujeres que miran el espectáculo con abanicos, parasoles, y vestidas con trajes estampados, lo que alude a una clase social elevada. En la esquina derecha, siguiendo con su tendencia a incorporar elementos simbólicos, Mallo coloca, una media luna invertida con tres puntos en su interior. La media luna invertida es uno de los símbolos más antiguos en relación al animal del toro y su cornamenta. Sin embargo, no es frecuente encontrar tres puntos en su interior, que quizás podrían relacionarse con la ya mencionada predilección por el número tres que presenta todo el texto.

3.7. Los juegos de cartas

Los tres capítulos finales, titulados respectivamente: "La rehabilitación de la baraja", "los ases" y "el rey de bastos" están dedicados a los juegos de cartas, y también tienen su representación en la portada. El autor encuentra en la baraja una evolución de los dados (p. 167) basada en una estetización de los juegos de azar. Explora las correspondencias estéticas de las diferentes barajas nacionales, y concluye que en todos los lugares son las mismas, pero con pequeñas transformaciones. A destacar la oración que dice: "la espada se mantiene en espada o pica, generalmente. Al igual del basto, que no recibe otras variantes vegetales que el trébol o la bellota" (p. 174). En correspondencia, la artista coloca un trébol en la parte izquierda de su obra y una espada en contraposición en la parte derecha, haciendo referencia a esos dos tipos de naipes.

Sigue el análisis de los juegos de azar equiparando los ases con las dinastías (p. 184), que podrían llegar a entenderse como símbolos de divinidad (p. 195). El rey de bastos sería "la representación forzada de la clase labradora. De igual modo que el de espadas, la de la noble. El de copas, la eclesiástica. Y el de oros, la burguesa o mercantil" (p. 199-200). Por este motivo y porque "Hércules, ante todo, fue un castizo campesino", encuentra en el rey de bastos "el último vestigio popular del culto a Hércules" (p. 195).

En esta línea, el capítulo final del "Rey de bastos" sirve para descifrar el signo que oculta al protagonista del libro en su portada: Hércules. El autor describe el basto como un "macizo tronco de árbol" (p. 200), y lo identifica con "la famosa clava de hércules" (p. 200). Encuentra en el naipe del rey de bastos "una estampa de devoción heraclida" (p. 195) y ve en la clava un símbolo hercúleo.

Si la mayoría de símbolos que menciona el autor en su texto aparecen representados en la obra, no podía faltar el personaje mitológico de Hércules, protagonista indiscutible del libro. Así, se comprende la presencia de una de las formas más misteriosas de la portada: el contorno de lo que, sin lugar a dudas, es un basto que atraviesa el eje de simetría vertical de la composición, partiéndola en dos mitades y envolviendo a la pareja de personajes del centro. Esto, según nuestra interpretación, en correspondencia con el texto, sería la representación del propio Hércules a través del símbolo hercúleo de la maza, del basto; y bajo este signo se encontraría la nueva juventud que Gecé defendía: entusiasta del deporte, las artes, los avances tecnológicos y la velocidad, y representada a través de los rostros deshumanizados por máscaras del centro. De esta forma, la ilustración de Mallo estaría integrando las principales ideas expuestas por el autor en su texto.

4. Conclusiones

En este artículo hemos tratado de aportar, por primera vez, un análisis de la estampa que ejecuta Maruja Mallo para la portada del libro *Hércules jugando a los dados* de Ernesto Giménez Caballero. Siguiendo atentamente las teorías que expone el autor en el texto, podemos concluir que el trabajo de la artista implica la interiorización de una serie de ideas complejas que van mucho más allá del decorativismo al que generalmente se asocia la práctica de la ilustración; tratándose de un ejemplo de integración de las artes que supondría una intensa reflexión intelectual, así como la trasposición de las palabras del libro a la imagen, desde la percepción individual de Mallo.

Este sería uno de los últimos trabajos conjuntos de ambos autores, ya que, durante los años siguientes, Giménez Caballero y Maruja Mallo se separarían ideológicamente. Con la entrada de la década de los años treinta, el escritor dejaría atrás su prolífica actividad vanguardista, pasando a una defensa férrea del fascismo; y poco después se convertiría en uno de los más destacados impulsores de las teorías fascistas en España. Maruja Mallo, por el contrario, comenzaría a participar cada vez más activamente en actividades relacionadas con el proyecto político de la Segunda República, e incluso desde su exilio en Argentina, una vez iniciada la Guerra Civil, seguiría mostrando su apoyo a la causa republicana.

En 1980, retornada en el país, la propia Mallo comentó la relación que había mantenido con Gecé durante su juventud en una entrevista televisiva, reconociendo su importante papel en el círculo madrileño de los años veinte, pero lamentando su transformación ideológica:

“Entonces Ernesto Giménez Caballero era como el promotor de la vanguardia que había fundado *La Gaceta Literaria*, el Cineclub y una galería de cuadros (...) era el aglutinador de la vanguardia. Y después, por cosas que yo sé, se extravió políticamente a un partido (...)” (Maruja Mallo en Soler, 1980).

Este devenir opuesto fue común a otros muchos personajes que durante la etapa de preguerra convivieron en el espacio y colaboraron de forma frecuente para después convertirse en enemigos de bandos enfrentados. Los productos de estas colaboraciones suponen el testimonio de un momento histórico de convivencia —al menos en lo que respecta a la vanguardia— anterior a la fractura ideológica total que supuso la Guerra Civil en España, y que todavía configura la actualidad.

Las contribuciones conjuntas de Mallo y Giménez Caballero se entienden como vestigios de historias individuales de la coexistencia de ambos bandos en la etapa anterior al conflicto bélico, y suponen interesantes ejemplos de la integración de las artes que en este momento cultivaron artistas plásticos y escritores. Por otro lado, la obra

que hemos analizado, muestra, en parte, la reconocida posición que debió ostentar Maruja Mallo dentro los círculos intelectuales más vanguardistas, y sirve para comprender su proceso creativo como ilustradora, fundado a través de una reflexión profunda en torno a la palabra.

5. Bibliografía

- Alarcón Sierra, R. (2000). *Ludus: cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-textos.
- Cuesta, L. F. (2013). *El estadio y la palabra: deporte y literatura en la Edad de Plata* [Tesis doctoral]. University of California, Los Angeles. <https://escholarship.org/uc/item/1731s0tx>
- Cuesta, L. F. (2016). José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón ante el auge del fenómeno deportivo en España. *Anales de la literatura española contemporánea*, 41(4), 77-103.
- Davidson, R. A. (1998). *Hércules jugando a los dados: obra prefascista de Ernesto Giménez Caballero*. [Tesis doctoral]. Queen's University, Ontario. www.central.bac-lac.gc.ca/item?id=mq31195&op=pdf&app=Library&oclc_number=1222214738
- De Diego, E. (2008). *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Ena Bordonada, A. (2020). La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata. *Feminismo/s*, 37, 25-52. doi.org/10.14198/fem.2021.37.02
- Galindo, I. y Selva, E. (2000). Malabarista de Mitos. Prólogo. En Giménez Caballero, E. (Ed.), *Hércules jugando a los dados* (pp. 9-23). Zaragoza: Libros del Innombrable.
- García García, I. (2019). *110 años de futurismo en España. La máquina Castiza*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo.
- Giménez Caballero, E. (1927) Folklor. Vertical del Boxeo. *El Sol*, 40 (3.168), 1.
- Giménez Caballero, E. (1928). *Hércules jugando a los dados*. Madrid: Editorial la Nave.
- Hugnet, G. (1936). *La septième face du dé: poèmes-découpages*. París: Editions Jeanne Bucher.
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mallarmé, S. (1897). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: A. Vollard.
- Mallo, M. (1939). *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Mangini, S. (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Madrid: Circe ediciones.

- Marañón, G. (1926). *Tres ensayos sobre la vida sexual: Sexo, trabajo y deporte. Maternidad y feminismo. Educación sexual y diferenciación sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Cuesta, C. (1928). *El surtidor*. Madrid: Editorial Cuadernos de Vigía.
- Méndez Cuesta, C. y Ulacia Altolaquirre, P. (1990). *Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Montadori D.L.
- Ortega y Gasset, J. (1924). *El origen deportivo del estado. El Espectador VII. Obras completas. Vol. II*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Otero Carvajal, L. E., et. al. (2019). *La escuela y la despensa*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Soler, J. (1980). *Entrevista a la pintora Maruja Mallo, A fondo, RTVE*. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/>.
- Zanetta, M. A. (2014). *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MONUMENTO A PABLO IGLESIAS DEL PARQUE DEL OESTE: VISIÓN DE UNA OBRA DESAPARECIDA

VÍCTOR GUERRERO SERRANO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Desde la muerte del fundador del PSOE, Pablo Iglesias, su figura sufrió un proceso de verdadera canonización, siendo elevada a la categoría de símbolo. Dentro de este proceso de mitificación y fijación de una imagen simbólica, jugaron un papel fundamental los dos conjuntos conmemorativos dedicados a su memoria: Mausoleo del Cementerio Civil y el Monumento del Parque del Oeste. Mientras que el primero se conserva enteramente y puede ser visitado, el segundo fue totalmente destruido por el bando franquista tras el final de la guerra civil. Esta circunstancia nos ha llevado a centrar el presente trabajo en realizar una revisión detallada del Monumento a Pablo Iglesias. Para ello, hemos recopilado y analizado diversas fuentes documentales y hemerográficas, cuya lectura nos ha permitido realizar un análisis de la secuencia cronológica de su construcción, su estructura arquitectónica, así como de los detalles pictóricos y escultóricos que lo componen.

Palabras clave

Monumento, Pablo Iglesias, Parque del Oeste, Emiliano Barral, Luis Quintanilla

PABLO IGLESIA 'S WEST PARK MONUMENT. VISION OF A DISAPPEARED ARTWORK

Abstract

Since the death of the founder of the PSOE, Pablo Iglesias, his figure underwent a process of true canonization, being elevated to the category of symbol. Within this process of mythification and fixation of a symbolic image, the two commemorative ensembles dedicated to his memory played a fundamental role: Mausoleum of the Civil Cemetery and the Monument of. While the first is preserved entirely and can be visited, the second was totally destroyed by the Francoist side after the end of the civil war. This circumstance has led us to focus this work on carrying out a detailed review of the Monument to Pablo Iglesias. To do this, we have compiled and analyzed various documentary and newspaper sources, whose reading has allowed us to carry out an analysis of the chronological sequence of its construction, its architectural structure, as well as the pictorial and sculptural details that compose it.

Keywords

Monument, Pablo Iglesias, West Park, Emiliano Barral, Luis Quintanilla

Sumario

1. Introducción
2. Secuencia cronológica de su construcción
3. Análisis de la estructura arquitectónica
4. Análisis de la decoración pictórica: los frescos de Luis Quintanilla
5. Análisis de los detalles escultóricos
6. Conclusiones
7. Bibliografía

1. Introducción

A partir de su muerte, acaecida el 9 de diciembre de 1925, la figura de Pablo Iglesias sufrió un proceso de verdadera canonización. En un contexto de crisis, marcado por un lado por la escisión comunista y, por otro lado, por las acusaciones de colaboracionismo con la dictadura de Primo de Rivera, se hizo imprescindible la elevación de su imagen y de su doctrina a la categoría de símbolo, para de esta manera, articular y mantener cohesionada la identidad colectiva de los socialistas.

Entre diciembre de 1925 y junio de 1926, las páginas de *El Socialista*, se vieron inundadas por multitud de anuncios en los que se ofertaban diversos artículos, destinados a la difusión tanto de la doctrina como de la imagen del *abuelo*¹. En cuanto a la doctrina, son anunciados diversos textos, bien obras del propio Iglesias, como su *Exhortaciones a los trabajadores, recopilación de consejos del Maestro*, así como las primeras biografías dedicadas a su persona, escritas por Julián Zugazagoitia y Juan Almela Melía (Pérez, 1985).

Junto con esta variedad de textos, dedicados a divulgar el pensamiento del líder socialista, fueron también lanzados otros productos con una misión distinta: difundir su figura, establecer una imagen simbólica con la que pudieran identificarse todos los miembros del Partido. En este sentido, proliferaron numerosas representaciones de su efigie en diversos formatos: fotografías, dibujos, numismática, lápidas conmemorativas etc. (Álvarez, 1989)².

Sin embargo, ninguno de estos medios consiguió fijar una imagen canónica de Pablo Iglesias. Esta misión corrió a cargo del escultor Emiliano Barral, autor de los dos conjuntos destinados a glorificar su

¹ Apelativo cariñoso que los militantes socialistas utilizaban para referirse a Pablo Iglesias.

² Se trata del único estudio que hemos podido encontrar que aborda el tema de la iconografía pabloiglesiana de forma amplia.

imagen: Mausoleo del Cementerio Civil³ y Monumento del Parque del Oeste, ambos ubicados en Madrid.

Todas las personas que han dedicado estudios a su producción escultórica, destacan ambos conjuntos como el punto culminante de su carrera, donde alcanzó un mayor grado de modernidad. Sin embargo, ninguna de estas, realizó un estudio pormenorizado de las obras, centrándose en comentar solo aspectos concretos de las mismas (Alix, 1982; Santamaría, 1986; Linage Conde, 2019).

Con excepción de Alina Navas⁴ (2009), que dedicó una investigación al concurso de anteproyectos del Monumento a Pablo Iglesias, no se había escrito, hasta el momento presente, un artículo en el que se realice un estudio exclusivo del mismo, obra conjunta del arquitecto Santiago Esteban de la Mora, el escultor Emiliano Barral y el pintor Luis Quintanilla.

Por ello, el presente artículo se marca como objetivo dar a conocer y poner en valor el Monumento del Parque del Oeste, obra esencial de la escultura monumental española del primer tercio del siglo XX, que desgraciadamente fue destruida por el bando franquista, una vez finalizado el conflicto bélico.

A través de la recopilación y análisis de diversas fuentes documentales, fotográficas⁵ y, especialmente hemerográficas, ofrecemos una visión completa de todos los aspectos relativos a su construcción, estructura arquitectónica, detalles pictóricos y escultóricos que lo componían.

³ Respecto al estudio de la relación Barral-Pablo Iglesias y del Mausoleo del Cementerio Civil, hemos escrito un artículo de investigación, el cual se encuentra en proceso de revisión por pares en la revista *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, editada por la Universidad de Valencia.

⁴ Desde aquí mandar nuestro agradecimiento a Alina Navas Herмосilla por la enorme riqueza documental de su investigación, la cual nos sirvió de gran ayuda a la hora de realizar este artículo

⁵ Asimismo, agradecer a la Fundación Pablo Iglesias por proporcionarnos fotografías relativas al Monumento que ilustran el presente artículo.

2. Secuencia cronológica de su construcción

El 14 de abril de 1931, conocidos los resultados de las elecciones municipales, fue proclamada oficialmente la II República. Apenas iniciada la andadura del nuevo concejo madrileño, en la sesión ordinaria celebrada el 17 de abril, un grupo de concejales socialistas, encabezados por Julián Besteiro, presentaron una proposición, al concluir el orden del día, "interesando que en los jardines de Pablo Iglesias se eleve un monumento al mismo, nombrándose a dicho efecto una comisión del ayuntamiento que se encargue de hacer viable este proyecto" (Ayuntamiento de Madrid, 1931, p. 56). La propuesta fue tomada en consideración. Sin embargo, desconocemos la causa de porqué finalmente el emplazamiento del monumento fue llevado de los jardines de Pablo Iglesias al Parque del Oeste.

No volvemos a encontrar ninguna noticia referente al monumento, hasta el 29 de abril de 1932. De nuevo en el ayuntamiento, en su sesión ordinaria, el concejal Suárez de Tangil solicita la habilitación de un crédito de 12.000 pesetas con destino a premios para el concurso de anteproyectos para la erección de un monumento a Pablo Iglesias:

"A petición del Señor Suárez de Tangil se acordó continúe sobre la mesa el dictamen de la misma comisión proponiendo la habilitación de un crédito importante de doce mil pesetas con destino a premios para el concurso de anteproyectos para la erección de un monumento a Pablo Iglesias" (Ayuntamiento de Madrid, 1932, p. 18).

En efecto, por estas fechas ya estaba constituida la Comisión encargada de la erección del monumento, la cual decidió la celebración de un concurso público, que constaría de dos fases: una primera en la que se presentarían todos aquellos anteproyectos que así lo desearan y una segunda fase, en la que, una vez seleccionados tres de aquellos anteproyectos, sería elegido uno de ellos como proyecto definitivo.

El 22 de noviembre, el diario *El Sol* (1932), informa sobre la constitución del jurado del concurso de anteproyectos, compuesto por el primer teniente alcalde del ayuntamiento Andrés Saborit y por los

siguientes vocales: Luis Bellido, Teodoro Anasagasti, Manuel Sánchez Arcas (arquitectos) y Juan Cristóbal, Miguel Ángel Trilles y Quintín de Torre (escultores).

El 29 de noviembre fue inaugurada la exposición de anteproyectos en la Biblioteca y Museo Municipal de Madrid. En ella, figuraron un total de once⁶, entre los que se encontraba el firmado por el arquitecto Santiago Esteban de la Mora, el escultor Emiliano Barral y el pintor Luis Quintanilla (Heraldo de Madrid, 1932)

La revista *Arquitectura* (1932), fue la primera en mostrar fotografías de algunos de los citados anteproyectos, entre ellos el de Barral y sus dos compañeros Santiago Esteban de la Mora y Luis Quintanilla. Concretamente, contiene fotografías de la primera cabeza de Pablo Iglesias, labrada en granito por Barral, así como otras correspondientes al plano del monumento y a varias secciones del mismo.

Del mismo modo, la revista *Ahora* (1932), publicó también, una noticia referida al proyecto presentado por el escultor sepulvedano y sus dos compañeros. En la misma, aparecen cuatro fotografías de muy buena calidad, que muestran la maqueta del monumento, dos vistas parciales de la misma y, de nuevo, la primera testa de Iglesias, labrada por Barral.

El 4 de diciembre, el habitual crítico de arte de *El Socialista*, Emiliano Aguilera, escribe un artículo, en el que ofrece su parecer respecto a los diversos anteproyectos presentados. Respecto al proyecto de Barral, Santiago Esteban de la Mora y Luis Quintanilla, comenta que tiene posibilidades de ser un monumento aceptable si se hacen las debidas correcciones:

“El del arquitecto Santiago Esteban de Mora, del escultor Emiliano Barral y del pintor Luis Quintanilla, que han proyectado el mirador aludido, da

⁶ Para un estudio particular de todos los anteproyectos presentados al concurso, véase: Navas, A. (2009). El monumento a Pablo Iglesias, un concurso entre dos épocas. En Giménez, C. et al. *El Arte del siglo XX* (pp. 537-554). Universidad de Zaragoza.

idea de un monumento aceptable, si se rectifican algunos aspectos; su totalidad es muy simpática y se adapta muy bien al lugar de su emplazamiento" (Aguilera, 1932, p. 2).

El 12 de diciembre, según informa el diario *La Voz* (1932), se reunieron en el ayuntamiento los miembros del jurado, quienes seleccionaron para pasar a la fase definitiva del concurso, los tres siguientes proyectos: Luis Moya y Enrique Pérez Comendador (cinco votos); Emiliano Barral, Santiago Esteban de la Mora y Luis Quintanilla (cinco votos); Antonio Flórez, José Ignacio Hervada y José Capuz (cuatro votos).

Esta resolución fue comunicada al pleno municipal por el presidente del jurado, Andrés Saborit, en la sesión ordinaria del 13 de enero de 1933. En la misma, se acordó que los tres proyectos elegidos, deberían ir concretando sus trabajos en un plazo de tres meses, con el objeto de ser expuestos al público convenientemente con sus maquetas para su fallo definitivo.

El 17 de abril, fue inaugurada la exposición de los proyectos en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro. En la misma, fueron solo expuestos dos de ellos, ya que el suscrito por los arquitectos Antonio Flórez, José Ignacio Hervada y por el escultor José Capuz, fue finalmente retirado del concurso, sin que conozcamos, hasta la fecha, los motivos concretos de dicha decisión. En la muestra, los autores de ambos proyectos presentaron, además de sus respectivas maquetas, algunas piezas escultóricas ya definidas (La Voz, 1933).

El 14 de mayo, la revista *Ahora* (1933) informa de que el jurado del concurso ha efectuado su veredicto definitivo, proponiendo al ayuntamiento, la adjudicación del primer premio, que equivale a la ejecución de la obra (por valor de 300.000 pesetas) al proyecto firmado por Santiago Esteban de la Mora, Emiliano Barral y Luis Quintanilla.

Otras publicaciones, tales como las revistas *Blanco y Negro* (1933) y *Proyectos y construcciones* (1933), también se hicieron eco de la

resolución del jurado. Esta última mencionada, ilustraba la noticia junto a tres fotografías, que mostraban la maqueta del monumento, la figura del obrero realizada por Barral y un fresco pintado por Quintanilla.

En octubre, el arquitecto municipal Luis Bellido, dirigía un oficio al alcalde, en el que comunicaba que, con independencia de las 300.000 pesetas destinadas para la erección del monumento, esta no incluía el coste de la cimentación, la cual sería costeada enteramente por el Ayuntamiento. El arquitecto Santiago Esteban de la Mora, no tardó en presentar al consistorio un presupuesto de 38.415 pesetas destinado a las referidas obras de cimentación. Dicho presupuesto, fue finalmente aceptado en la sesión plenaria del día 1 de diciembre de 1933 (Moral, s/f)⁷.

Durante 1934, las noticias referentes al monumento brillan por su ausencia, con excepción de la memoria del mismo⁸, que fue publicada en la revista *Tiempos Nuevos* (1934) dirigida por el dirigente socialista Andrés Saborit. Esta escasez de noticias nos dificulta en gran medida conocer con exactitud el desarrollo de las obras del monumento. Sin embargo, imaginamos que, una vez aprobado el referido presupuesto de cimentación, las obras comenzaron a desarrollarse a lo largo del año.

Aun así, no debemos olvidar que, en octubre de dicho año, tuvo lugar la revolución de Asturias, que, tras su fracaso, originó entre otras medidas, la deposición de los diversos alcaldes de las ciudades españolas por comisiones gestoras (Tuñón de Lara, 1976). Este fue el caso del alcalde de Madrid, Pedro Rico, quien fue depuesto de su cargo

⁷ El artículo de Alina Navas nos puso al corriente de la existencia de un trabajo sin fechar ni paginar cuyo autor es Enrique Moral Sandoval y que se encuentra depositado en la Fundación Pablo Iglesias. En el mismo, realiza un análisis de los trabajos escultóricos realizados por Barral para el Partido Socialista. La riqueza documental del mismo nos sirvió también de enorme utilidad a la hora de llevar a cabo esta investigación.

⁸ La memoria del monumento, escrita y firmada por los tres autores (Emiliano Barral, Santiago Esteban de la Mora y Luis Quintanilla) fue publicada íntegramente en la revista.

el día 6 de octubre, siendo sustituido por el lerrouxista Rafael Salazar Alonso.

A su vez, uno de los artífices del monumento, el pintor Luis Quintanilla tuvo una implicación muy activa en el proceso, pues su casa sirvió de centro de reunión del Comité Revolucionario. En la noche del 5 de octubre, fue detenido en su domicilio junto a un grupo de socialistas, siendo encarcelado al día siguiente en la Cárcel Modelo de Madrid, donde permaneció hasta que fue liberado el 10 de junio de 1935 (López, 2019).

Tras la exposición de estos hechos, no nos resulta tan extraña esa escasez tan latente de informaciones referidas al monumento. No debemos olvidar que la iniciativa de su erección, fue auspiciada por los socialistas y por el propio alcalde de Madrid. Por ello, muy posiblemente, el nuevo ayuntamiento se mostró, desde un primer momento, muy reacio ante esta obra y pudo poner todas las disposiciones legales a su alcance para dificultar el desarrollo de la misma.

Resulta esclarecedor a este respecto, la lectura de una nota de prensa, publicada en la revista *La construcción moderna* (1935). Gracias a este artículo, podemos confirmar que, por un lado, las obras del monumento llegaron a paralizarse, motivando con ello un considerable retraso en su inauguración y, por otro lado, comprobar que las mismas tuvieron que desarrollarse a muy buen ritmo durante 1934 y 1935, ya que, tal como se nos informa, el monumento estaba a esas alturas parcialmente construido y Barral tenía ya esculpidas tanto la segunda cabeza de Pablo Iglesias, como el grupo de *Trabajadores en marcha*.

La paralización de las obras no debió demorarse demasiado, pues el propio Luis Quintanilla, que como ya dijimos, había salido de la cárcel en junio de ese año, cuenta en sus memorias que retomó su trabajo en los frescos del monumento en el mes de diciembre (López, 2019).

Por lo tanto, los trabajos debieron de reiniciarse más o menos sobre estas fechas y debieron de acelerarse, con el objeto de poder inaugurar en la fecha más temprana posible el monumento. El 7 de marzo, el diario *Heraldo de Madrid* (1936) informa de que las obras están a punto de ser concluidas y que la fecha de inauguración sería el día 1 de mayo.

El 29 de abril, la revista *Ahora* (1936), publica también una noticia en la que informa que pasado mañana será inaugurado el monumento a Pablo Iglesias. Esta se acompaña de varias fotografías, en las que aparecen tanto Barral como Quintanilla dando los últimos retoques a sus respectivas obras. Sin embargo, un día más tarde, *El Socialista* (1936) informa de que la inauguración del monumento será finalmente el domingo 3 de mayo. A su vez, también aclara que una vez sea este inaugurado, volverá a ser cerrado al público, pues el pintor Luis Quintanilla aún no ha finalizado los frescos que ha de albergar el monumento.

El propio Luis Quintanilla, refiere en sus memorias que le faltaba aún por pintar un paño entero en el momento de inaugurar el monumento, el cual nunca llegó a terminar, pues en julio, mientras se encontraba inmerso en dicha tarea, y con la inminencia del golpe de estado, deja los pinceles, siéndole encargada la misión de acudir al asalto del Cuartel de la Montaña (López, 2019).

El 3 de mayo de 1936, tuvo lugar la inauguración del Monumento a Pablo Iglesias. Al acto, asistieron entre otras personalidades: Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública; Pedro Rico, alcalde de Madrid; Luis Jiménez de Asúa, presidente de las Cortes; José Miaja, comandante de la Guarnición; e Indalecio Prieto y Andrés Saborit, en representación de la Comisión Ejecutiva del Partido Socialista. El alcalde de Madrid, fue el encargado de ofrecer el monumento a los ciudadanos madrileños, ofreciéndoles un discurso, en el que recordaba las difíciles vicisitudes por las que había pasado su construcción hasta ser felizmente inaugurado en aquel solemne día (El Sol, 1936).

Poco pudieron disfrutar los ciudadanos de Madrid del monumento a Iglesias. Como ya advertimos, tras su inauguración volvió a ser clausurado, ya que el pintor Luis Quintanilla tenía todavía pendiente finalizar los frescos que decorarían el mismo. Solo dos meses más tarde, el 18 de julio de 1936, tuvo lugar la sublevación militar de una importante parte del ejército contra el legítimo gobierno de la República, que originó una cruenta guerra civil, en la que murieron cientos de miles de españoles.

Entre estos, se encuentra el escultor Emiliano Barral, quien, desde el inicio del alzamiento rebelde, se mostró decidido en su lucha por la defensa de la democracia. El 22 de noviembre, un obús le alcanzó en el barrio de Usera, mientras se encontraba arengando a las tropas, que estaban en plena lucha por frenar el avance de los sublevados en la conquista de Madrid (El Socialista, 1936).

El Parque del Oeste, fue frente de guerra durante la contienda. Por ello, no debe extrañarnos que sufriera daños considerables. En la segunda edición de *La vida y trabajos de un obrero socialista*, biografía de Pablo Iglesias, escrita por Julián Zugazagoitia, dedicaba unas líneas al comentario del monumento, indicando lo siguiente: "Sufre hoy, como toda España, los efectos de la metralla extranjera" (Zugazagoitia, 1938, p. 67).

Consultando el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, tuvimos la suerte de encontrar un documento que arroja datos muy interesantes para conocer la suerte que corrió el monumento tras la victoria del bando franquista. Se trata de un parte, emitido por la Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico (1939). En él, se informa de que el monumento se encontraba totalmente intacto en su estructura arquitectónica, la cual convendría conservarla con objeto de aprovecharla como material de acarreo. Asimismo, recomendaba la destrucción tanto de los frescos de Quintanilla como de los grupos escultóricos de Barral.

En efecto, el monumento fue enteramente destruido, siendo sus materiales reaprovechados para diversas obras efectuadas en el Parque del Retiro. De todas las obras que lo conformaban, solo ha llegado a nuestros días, la magnífica testa de Iglesias, gracias a la oportuna intervención del delineante municipal José Pradal, quien, ayudado por varias personas, consiguió enterrar y poner a salvo el busto.

3. Análisis de la estructura arquitectónica

Desde un principio, los autores del monumento a Iglesias, fueron muy conscientes de que este debía resultar agradable, estéticamente hablando y, al mismo tiempo responder a una utilidad concreta:

“La ideología socialista, en este caso completamente atada a su persona, nos repite la ya muy antigua frase pedagógica de intentar siempre unir a lo agradable lo útil. De esta razón partió nuestro primer problema. ¿Es que, como honor a Iglesias, se debe únicamente ejecutar una manifestación estética, por muy perfecta que sea? Nosotros creemos que al mismo tiempo que la purificación y el deleite que puedan dar al espíritu las muestras de arte sugeridas por tan gran hombre, hay que añadir lo útil, en el sentido más municipal de la palabra” (Barral et al., 1934, p. 14).

Junto a la búsqueda de una utilidad concreta, la otra gran novedad del monumento es la perfecta integración de todas las artes, consiguiendo crear un conjunto plenamente armónico, donde arquitectura, escultura y pintura cumplen su particular función:

“La arquitectura no se limitará a su simple presencia estética, sino que al mismo tiempo responderá a las necesidades vitales que la originaron; la escultura atenderá a su propia belleza, sin esclavizarse a influencias literarias, y la pintura se encargará de describir los motivos más salientes de una vida por la cual hoy rendimos honores” (Barral et. al., 1934, p. 14).

Como ya comentamos anteriormente, las bases del concurso especificaban que el emplazamiento del monumento debía buscarse en el Parque del Oeste. En el mismo, en el paseo de Camoens, encontraron sus autores un gran terreno rectangular, utilizado como escombrera, que, por su magnífica situación, abierto a la Sierra de Guadarrama,

consideraron que respondía perfectamente a la idea que tenían de cómo debía ser el monumento.

Sobre un espacio rectangular de 65 x 40 metros, se situaba el Monumento a Pablo Iglesias. A ambos lados del rectángulo, se situaban sendas entradas. Al fondo de la entrada Este, se situaba el grupo de *Trabajadores en marcha*, mientras que en la del lado Oeste, se accedía a la parte central del monumento, constituida por cuatro jardines de traza escurialense. Sobre el citado espacio rectangular se abrían dos galerías porticadas, formando una planta en L, constituidas por un doble orden de intercolumnios, que enmarcaban doce vanos, actuando como miradores abiertos a un extraordinario paisaje que abarcaba Madrid, El Pardo y las Sierras de Gredos y Guadarrama.



Fig. 1. Vista del Monumento a Pablo Iglesias del Parque del Oeste, 1932-1936.
Fotografía Archivo Moreno, Fototeca del Patrimonio Histórico.

En la segunda ala porticada y centrado el eje de la plaza, se situaba sobre un alto plinto la majestuosa cabeza de Pablo Iglesias, labrada en granito por Emiliano Barral. En el interior de la galería porticada, iban instalados los frescos pintados por Luis Quintanilla. Junto a la presencia

de los ya citados jardines de traza escurialense, una serie de bancos situados a lo largo del monumento, venían a incidir en esa función de recreo, ocio, buscada por los autores del proyecto.

En definitiva, el monumento, a través de una recia arquitectura de corte neoclásico, venía a ser un reflejo del espíritu austero y sobrio de Pablo Iglesias, tal y como lo refleja el alcalde de Madrid en su discurso pronunciado en la inauguración del mismo: "Es sereno, augusto, y tiene también un campo abierto a amplios horizontes. Es la memoria serena y firme del espíritu de Pablo Iglesias" (El Sol, 1936, p. 4).

4. Análisis de la decoración pictórica: los frescos de Luis Quintanilla

Al igual que Emiliano Barral, Luis Quintanilla (López, 1992) fue otro de los artistas que más vinculación tuvieron con el Partido Socialista. Durante su estancia en Italia (1924-1926), fruto de una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, se dedicó al estudio de la técnica de la pintura al fresco. Asimismo, fue durante este tiempo testigo directo de la oleada de crimen, violencia y terror instaurada por los *camisas negras*. Esta experiencia, le hizo adquirir una mayor concienciación política y social, que le llevaron finalmente a afiliarse al Partido Socialista en 1930, muy presumiblemente de la mano de dos de sus amigos, Luis Araquistáin y Juan Negrín.

A su vuelta a España en 1926, comenzó a dedicarse preferentemente a la pintura mural, realizando una serie de obras para diversas instituciones: Sala de Grabados del Palacio de Liria (1927), el Pabellón del periódico La Nación de Buenos Aires (1928), Consulado español de Hendaya (1928), Salón Grande de la Casa del Pueblo de Madrid (1931), Pabellón del Gobierno de la Ciudad Universitaria (1932), Hall del Museo de Arte Moderno de Madrid (1934), Monumento a Pablo Iglesias (1932-1936).

La práctica totalidad de las pinturas murales realizadas por Quintanilla anteriores a la Guerra Civil no se conservan. Este es el caso

concreto de los frescos pintados con destino al Monumento a Pablo Iglesias, los cuales fueron destruidos por el bando franquista, una vez finalizada la guerra civil. Esta circunstancia, unida al retraso considerable con que Quintanilla los realizó, dificulta en gran medida el estudio de los mismos, pues fueron muy pocos los medios informativos que dieron testimonio gráfico de alguno de ellos.



Fig. 2. Detalle de uno de los frescos que decoraban el Monumento, Luis Quintanilla, 1932-1936. Fotografía Fondo Peyton, Fundación Pablo Iglesias.

Concretamente, la revista *Proyectos y construcciones* (1933), publicó un detalle de uno de los frescos. En este, representa en una estancia interior a un grupo de trabajadores, que se encuentra atendiendo a las explicaciones de su maestro, Pablo Iglesias, quien parece encontrarse mostrándoles un cuadro de paisaje.

En la composición, observamos a un Pablo Iglesias, representado como maestro, guía de masas. No debemos olvidar que, el propio Iglesias, de formación totalmente autodidacta, mostró siempre la idea de que solo a través de una educación esmerada, podría la clase obrera prosperar y lograr mayores conquistas sociales (de Luis, 2004). Asimismo, podría tratarse de una constatación de la importancia que el gobierno socialista de la II República (1931-1933), concedió desde un inicio a la construcción de escuelas, con el objeto de erradicar el analfabetismo tan presente en nuestro país.

Comentar también que el pintor, representa a los obreros, con una musculatura muy marcada, mostrándolos con una fisionomía atlética e idealizada. En definitiva, este ciclo de pinturas realizadas por Quintanilla, participan de esa idea de representar al proletariado español de una forma totalmente heroica, sin llegar en ningún caso a denunciar las duras condiciones sociales, ni hacer una alusión directa a la lucha de clases (Álvarez, 1989).

5. Análisis de los detalles escultóricos

Como ya indicamos anteriormente, en el extremo este del monumento, se alzaba el grupo de *Trabajadores en marcha*, del que Barral realizó hasta dos versiones diferentes. En efecto, en la Fundación Pablo Iglesias, conservan un par de fotografías de un boceto previo, realizado en escayola por el escultor sepulvedano. Este debió de realizarlo, casi con total seguridad, entre noviembre de 1932 y abril de 1933, fechas de la exposición de anteproyectos y de proyectos definitivos.

En la misma observamos a un grupo, formado por tres obreros semidesnudos, en actitud de avance. El primero de ellos, ligeramente adelantado respecto a los otros dos, muestra sus manos alzadas hacia el aire. A su derecha, le siguen sus dos compañeros, de los cuales, uno se muestra en actitud de llevar su mano al hombro de su compañero, signo de camaradería.

Concretamente, la figura del obrero con las manos alzadas, fue desarrollada por Barral de nuevo en escayola, y presentada a la exposición de la segunda fase del concurso, celebrada en abril de 1933, en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro. Una fotografía de la misma, aparece publicada en el ya citado número de la revista *Proyectos y construcciones* (1933).

Una vez finalizada la exposición y adjudicado el primer premio al proyecto de Barral, el Ayuntamiento debió de quedarse con la pieza

escultórica, motivo que explicaría el que esta se encuentre actualmente depositada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid⁹.

No sabemos con total claridad, la fecha concreta en la que Barral debió de esculpir el definitivo grupo de *Trabajadores en marcha*. Sin embargo, en la nota de prensa publicada en la revista *La construcción moderna* (1935), se especificaba que, en ese momento, el grupo de obreros había sido ya esculpido en piedra por el artista y situado en el monumento. Por ello, Barral debió de realizarlo entre 1934 y la última fecha referida.

Este grupo, volvía a estar compuesto por un grupo de tres obreros en actitud de avance. Sin embargo, al contrario de la maqueta ya comentada, los tres elevan sus brazos hacia el aire, sosteniendo sobre ellos, el símbolo del porvenir.



Fig. 3. Trabajadores en marcha,
Emiliano Barral, 1934-1935.
Fotografía Fondo Peyton,
Archivo Fundación Pablo Iglesias.

⁹ Ayuntamiento de Madrid (2018). *Portal Web del Ayuntamiento de Madrid*. Museo de Arte Contemporáneo - Barral, Emiliano - Ayuntamiento de Madrid.

Esta obra, al igual que los frescos de Quintanilla, nos habla de la fuerza del proletariado, de su imparable marcha hacia la emancipación. Sus respectivas obras, compuestas por hombres jóvenes, de constitución atlética, participan de la idea, muy presente en el arte socialista de los años veinte y treinta, de magnificar al obrero, hablar de su vigorosidad y de su fuerza titánica, pero sin plantear, en ninguno de los casos, una denuncia social de las duras condiciones de trabajo a la que estos se veían expuestos o una incitación directa hacia la lucha de clases.

Junto al grupo de *Trabajadores en marcha*, en las paredes de la galería porticada que partía del lado este, fueron abiertas dos hornacinas, en cuyo interior fueron alojadas dos representaciones escultóricas de herramientas de trabajo. En palabras de Barral, pretenden reflejar la exaltación de los instrumentos del trabajo, del mismo modo que, todo el monumento es la consagración al trabajo, como supremo valor de la humanidad (Prats, 1936). La familia Barral, conserva en su colección, un ejemplar de estas herramientas, muy probablemente un boceto previo, ejecutado en piedra diluvial de Gerona (Santamaría, 1986).

Por último, se alzaba en lugar preferente y centrado el eje del monumento, la monumental cabeza de Pablo Iglesias, tallada por el escultor sepulvedano. De la misma, realizó que sepamos, dos versiones. La primera de ellas, tuvo que ser labrada durante 1932 por el artista, ya que unas fotografías de la misma, aparecieron en diferentes medios que dieron cuenta de la exposición de anteproyectos del monumento a Iglesias, en la que Barral, pudo casi con total certeza exponer esta primera cabeza, labrada en piedra gris (Ahora, 1932). Actualmente se conserva en el Museo de Málaga donde ingresó en 1933 como depósito del Ministerio de Instrucción Pública¹⁰.

¹⁰ En la página web de la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES) se incluye una ficha catalográfica de la obra.

Tras esta primera cabeza, Barral realizó una segunda versión, que fue la que definitivamente se colocó en el centro del monumento. La misma tuvo que ser realizada entre abril de 1934, fecha de la exposición de proyectos definitivos en el Palacio de Cristal y noviembre de 1935, en la que la revista *La construcción moderna*, afirma que ya se encontraba colocada en el monumento.

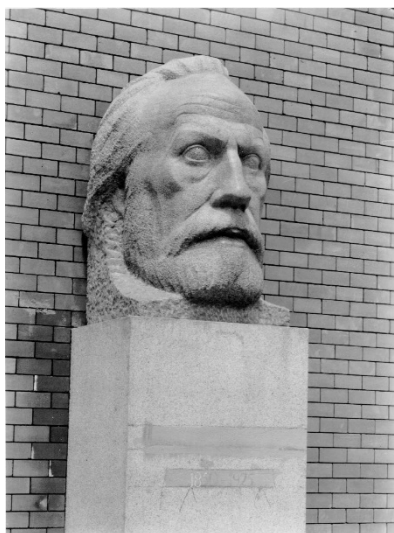


Fig. 4. Cabeza de Pablo Iglesias, Emiliano Barral, 1934-1935. Fotografía Archivo Moreno, Fototeca del Patrimonio Histórico.

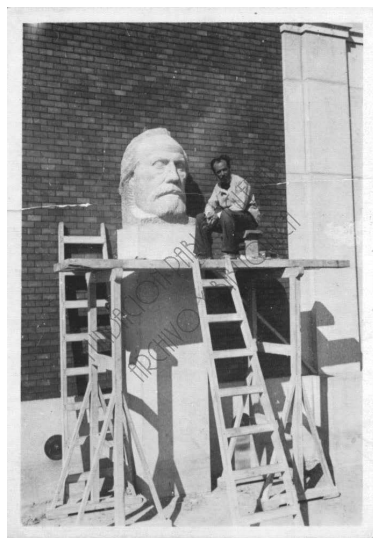


Fig. 5. Emiliano Barral posando junto a la obra. Fotografía Fondo Peyton, Fundación Pablo Iglesias.

Esta fue labrada por el escultor en piedra de San Vicente de Castelletts (Prats, 1936), la cual posee unas propiedades más duras que el granito. Se alzaba sobre un alto plinto (dos metros), que unidos a los 1,10 metros de la cabeza, hacían que esta se alzara majestuosa, dominando el monumento (Santamaría, 1986). A la izquierda y derecha de la misma, dos pequeños chorros emanaban agua que iba a parar a un pequeño estanque, situado justo delante de la propia testa.

A través de un proceso de simplificación volumétrica, consigue acentuar los rasgos más sobresalientes del *abuelo*. Es esta una testa, en la que Barral consigue definitivamente representar no a la persona concreta, sino lo que esta simbolizaba para todo el proletariado español¹¹. A través de la rotundidad del volumen y del expresionismo¹² latente en el rostro, el escultor sepulvedano consiguió fijar la imagen canónica de Pablo Iglesias¹³.

Como ya indicamos anteriormente, el monumento fue salvajemente destruido tras finalizar la Guerra Civil. Sin embargo, la cabeza de Pablo Iglesias consiguió salvarse de la total destrucción, gracias a la heroica intervención de José Pradal Gómez, hermano del arquitecto y diputado socialista, Gabriel Pradal.

Un empleado municipal de apodo *El navajero*, había empezado a propinarle golpes a la cabeza, cuando el citado José Pradal le advirtió: “Esta es una piedra demasiado dura. Mejor es que vayas destruyendo esos otros bloques” (Santamaría, 1986, p. 44). Con el objeto de que esta no sufriera mayores daños (ya presentaba severas mutilaciones en la boca y la nariz), acudió por la noche, acompañado de dos militantes ugetistas, con cuya ayuda pudo enterrar la testa de Iglesias.

Al enterrarla, dibujó un plano, indicando con una cruz de San Andrés, el punto exacto en el que la enterró. Este plano se lo dio a su hermano Gabriel, exiliado en la ciudad francesa de Toulouse. Tras la muerte de Gabriel en 1965, fue su hija Kalinka, la encargada de custodiar el plano y el secreto que este encerraba. Una vez restaurada la democracia en nuestro país, esta, a través de Máximo Rodríguez,

¹¹ Labor que ya había emprendido previamente con la ejecución de la cabeza yacente de Pablo Iglesias destinada al Mausoleo del Cementerio Civil.

¹² La influencia del expresionismo centroeuropeo, especialmente de la obra de Iván Mestrovic es más que notable. Su producción gozó de una enorme fortuna crítica en nuestro país.

¹³ Así lo intuyeron los críticos del momento como Alardo Prats quien dice al respecto: “Considerable es la iconografía de Barral sobre Pablo Iglesias. Ante esta representación del Gran Símbolo obrero (...) todas las demás palidecen como ensayos y tentativas ante la creación definitiva” (Prats, 1936, p. 21).

entregó el plano al vicesecretario general del PSOE, Alfonso Guerra (Moral, s/f).

Finalmente, en 1979, se procedió a la excavación del terreno indicado en el plano dibujado por José Pradal. El 7 de febrero, a las cinco de la tarde, fue recuperada la testa de Iglesias. Presenciaron su localización entre otros: Alfonso Guerra, Enrique Moral Sandoval, el escultor José Noja, Pedro Barral, hermano de Emiliano Barral, etc. La obra fue cedida, por el entonces alcalde de la ciudad, Luis María Huete, y desde entonces, esta preside la sede del PSOE en la calle Ferraz.

6. Conclusiones

Desde el momento preciso de la proclamación de la II República, el concejo madrileño mostró un interés mayúsculo a la hora de erigir un monumento a Pablo Iglesias que viniese a terminar de rendir el tributo que su figura merecía. Para ello, puso a su disposición todos los recursos necesarios que tenía a su alcance para emprender tan magna tarea (celebración de un concurso artístico, constitución de un jurado, dotación económica para premios).

El concurso del Monumento a Pablo Iglesias tuvo una enorme expectación mediática, tanto por parte de los artistas, quienes llegaron a presentar un total de once anteproyectos, como por la prensa escrita, quien dedicó numerosas notas y comentarios al evento, convirtiéndose en el proyecto monumental más ambicioso realizado hasta esa fecha en España.

Sin embargo, fue también testigo directo de los sucesos vertiginosos que se sucedieron en los cinco años que duró el sueño democrático en nuestro país. Desde la revolución de Asturias (octubre, 1934) y la deposición del alcalde de Madrid, Pedro Rico, que conllevó una paralización momentánea de las obras, hasta el golpe de estado franquista que sumió al país en una cruenta guerra civil, durante la cual, sufrió daños considerables.

Tras la finalización del conflicto, vino si cabe un hecho aún más desastroso como fue su destrucción por parte de los golpistas. Esto conllevó la pérdida de uno de los monumentos más interesantes y originales que fueron realizados durante aquellos años en Madrid.

Aun así y gracias a la recopilación de fuentes y fotografías que se conservan, hemos podido realizar un estudio aproximado que permita realizar una reconstrucción precisa de la obra desaparecida. En la misma, a través de una perfecta integración de las tres artes (arquitectura, escultura y pintura), se venía a completar la misión de glorificar la figura del fundador del Partido Socialista, Pablo Iglesias¹⁴.

La recia arquitectura, situada en un magnífico paraje, iba destinada a ser lugar de recreo y reunión para todos los militantes socialistas que quisieran acudir hasta allí para rendir homenaje a su fundador. En él se ubicaban tanto el ciclo de frescos de Quintanilla, como las obras escultóricas de Barral, entre las que destacaba la cabeza de Pablo Iglesias, con la cual vino el artista a fijar la imagen definitiva y simbólica del líder socialista.

De todo el conjunto, solo pudo conservarse la magnífica cabeza, la cual preside a día de hoy la entrada de la sede del PSOE en la calle Ferraz, erigiéndose como símbolo de la lucha y de la resistencia de la democracia y la libertad frente al fascismo y la barbarie.

7. Bibliografía

Aguilera, M. (1932). Los anteproyectos de un monumento a Pablo Iglesias. *El Socialista*. 2.

Alix, J. (1982). *Dos escultores. Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo*. Madrid: Universidad Complutense.

¹⁴ Pese a la envergadura e importancia del Mausoleo, el Monumento del Parque del Oeste fue construido expresamente para convertirse en el lugar de culto al que acudieran toda la masa de fieles socialistas a rendir tributo a su fundador. Sin embargo, al no haberse conservado la obra, es actualmente el conjunto funerario del Cementerio Civil el escenario escogido por la ejecutiva del PSOE y la UGT para homenajear cada 9 de diciembre la figura de Pablo Iglesias.

- Álvarez, J. (1989). Iconografía de la lucha social en la Dictadura y la República: el ámbito socialista. *Cuadernos de arte e iconografía*, 4, 212-226.
- Ahora (30 de noviembre de 1932). *Los proyectos presentados para el monumento a Pablo Iglesias. El del escultor Emiliano Barral, arquitecto Esteban de la Mora y el pintor Luis Quintanilla*. 20.
- Ahora (14 de mayo de 1933). *Fallo del concurso para la construcción del monumento a Pablo Iglesias*. 32.
- Ahora (29 de abril de 1936). *Pasado mañana será inaugurado en el Paseo de Rosales el monumento a Pablo Iglesias*. 19.
- Arquitectura (septiembre-octubre de 1932). *Concurso monumento a Pablo Iglesias*, 161, 303-310.
- Ayuntamiento de Madrid (1931). *Actas de acuerdo del ayuntamiento. Tomo 679*, 56. Archivo de Villa.
- Ayuntamiento de Madrid (1932). *Actas de acuerdos del ayuntamiento. Tomo 691*, 18. Archivo de Villa.
- Ayuntamiento de Madrid (2018). *Portal Web del Ayuntamiento de Madrid*. Museo de Arte Contemporáneo - Barral, Emiliano - Ayuntamiento de Madrid.
- Blanco y Negro (7 de mayo de 1933). *Un monumento a Pablo Iglesias en Madrid*. 170.
- Barral, E., Esteban, S. y Quintanilla, L. (1934). El proyecto de monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste. *Tiempos Nuevos*, 14-15.
- Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (1939). *Visitas realizadas por los agentes a monumentos públicos de la ciudad y a domicilios particulares*. Archivo Instituto Patrimonio Cultural de España.
- De Luis, F. (2004). La cultura socialista en España: de los orígenes a la guerra civil. *Ayer*, 54, 199-237.
- El Socialista (30 de abril de 1936). *El domingo, en el Parque del Oeste, se inaugurará el monumento a Pablo Iglesias*. 1.
- El Socialista (22 de noviembre de 1936). *Como murió Barral*. 2.
- El Sol (22 de noviembre de 1932). *Al concurso para erigir un monumento a Pablo Iglesias se han presentado once proyectos*. 4.
- El Sol (5 de mayo de 1936). *El domingo se inauguró en el Parque del Oeste el monumento a Pablo Iglesias*. 4.
- Heraldo de Madrid (29 de noviembre de 1932). *Se inaugura en la Biblioteca y Museo municipales la exposición de anteproyectos para erigir un monumento a Iglesias*. 13.
- Heraldo de Madrid (7 de marzo de 1936). *El monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste será inaugurado el día de la fiesta del Trabajo*. 16.
- La Construcción Moderna (15 de noviembre de 1935). *El monumento a Pablo Iglesias en Madrid*. 174.

- La Voz (12 de diciembre de 1932). *Monumento a Pablo Iglesias. Fallo del concurso de anteproyectos*. 3.
- La Voz (17 de abril de 1933). *La exposición de proyectos para el monumento que dedicará a Pablo Iglesias*. 3.
- Linage, J.A. (2019). *Emiliano Barral y sus hermanos*. Segovia: Veoveo.
- López, E. (1992). Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, 511-520.
- López, E. (Ed.) (2020). *Pasatiempo. La vida de un pintor*. Sevilla: Renacimiento.
- Moral, E. (s/f). *Los monumentos escultóricos de Emiliano Barral a Pablo Iglesias*. Archivo Fundación Pablo Iglesias.
- Navas, A. (2009). El monumento a Pablo Iglesias, un concurso artístico entre dos épocas. En Giménez, C. et al. (Eds.) *El arte del siglo XX* (pp. 537-554). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Prats, A. (6 de mayo de 1936). Con Emiliano Barral ante el monumento a Pablo Iglesias. *Mundo Gráfico*, 20-21.
- Pérez, M. (1985). ¿Pablo Iglesias santo? La mitificación de un líder socialista. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 45-47, 171-175.
- Proyectos y construcciones (1 de junio de 1933). *Resultado del concurso para la construcción del monumento a Pablo Iglesias en Madrid*. 1, 8.
- Santamaría, J.M. (1986). *Emiliano Barral*. Salamanca: Consejería de Educación y Cultura de Castilla y León.
- Tuñón de Lara, M. (1976). *La II República. Vol. 2*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores.
- Zugazagoitia, J. (1938). *Pablo Iglesias. Vida y trabajos de un obrero socialista*. Madrid-Barcelona: Ediciones Españolas.

LOUISE BOURGEOIS Y DOROTHEA TANNING. DOS UNIVERSOS ARTÍSTICOS ENTRELAZADOS

MIA LÓPEZ WROBEL

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En este artículo se estudiarán las interconexiones entre dos artífices cuyos legados son imprescindibles para entender el arte del siglo XX, Louise Bourgeois y Dorothea Tanning. Ambas compartieron un mismo contexto histórico, geográfico y político, en el que la presencia femenina crecía exponencialmente, fruto de una nueva era. Posiblemente, la vanguardia que más mujeres atrajo a sus filas fue el surrealismo. Motivadas por un deseo de liberación, las artistas del movimiento aportaron una nueva forma de mirar el cuerpo femenino llevando a cabo un profundo ejercicio de introspección. Contrario a una clasificación reduccionista, no se pretende encasillar sus producciones en una única tendencia. Sin embargo, debemos comprender el impulso que lo onírico, lo siniestro, el concepto de lo blando, o el tratamiento del textil tuvieron en sus obras. Pues, estos son, entre otros, puntos de unión que nos permitirán ponerlas en interrelación, sin olvidar la individualidad que las caracteriza.

Palabras clave

Louise Bourgeois, Dorothea Tanning, surrealismo, textil, siniestro, feminismo.

LOUISE BOURGEOIS AND DOROTHEA TANNING. TWO ARTISTIC INTERTWINED UNIVERSES

Abstract

This project will study the interconnections between two artists whose legacies are necessary to understand the twenty-century art, Louise Bourgeois and Dorothea Tanning. Both shared the same historical, geographical, and political context, in which the female presence grew exponentially, fruit of a new era. Possibly the avant-garde that attracted most women to its ranks was surrealism. Motivated by a desire for liberation, these artists brought a new way of looking at women's bodies and they also carried out a deep introspection exercise. Contrary to a reductionist classification, this writing doesn't attempt to pigeonhole their productions in a single trend. However, it's important to recognize the impulse that the dreamlike, the sinister, the concept of soft, or the treatment of the feminine and the textile had in his work. So, these are, among others, points of union that will allow us to interrelate them, without forget the originality that characterizes them.

Keywords

Dorothea Tanning, Louise Bourgeois, surrealism, textile, sinister, feminism.

Sumario

1. Introducción
2. El Surrealismo y su expresión del cuerpo femenino
3. Las artistas del surrealismo. Una rompedora presencia femenina
4. El concepto de lo blando
5. Lo textil, años 60 – 70
6. Dorothea Tanning: una puerta hacia un mundo onírico
7. Louise Bourgeois: el arte que nace del dolor
8. Louise Bourgeois y Dorothea Tanning. Dos universos artísticos entrelazados
9. Conclusiones
10. Bibliografía

1. Introducción

Este artículo plantea una investigación acerca de las interconexiones temáticas, iconográficas, simbólicas y materiales entre Dorothea Tanning y Louise Bourgeois. Lejos de permanecer en lo meramente descriptivo, se profundizará en el significado de pinturas, dibujos e instalaciones, para así poder explicar los lazos de unión. Asimismo, se partirá de una serie de aproximaciones a los estudios feministas, pues la obra de ambas puede enmarcarse en un contexto de crecimiento tanto teórico como práctico del movimiento. Por ello, es también un escrito de corte sociológico, porque la obra de Tanning, pero fundamentalmente la de Bourgeois, es el reflejo de la situación de opresión que viven las mujeres en el seno de una familia de estructura paternalista.

2. El Surrealismo y su expresión del cuerpo femenino

“El Surrealismo es una actitud del espíritu humano”, así lo definió el poeta mexicano Octavio Paz (1957). Lo cierto es que esta breve frase contiene la esencia del movimiento, ya que fue una manera de vivir y sentir para sus miembros. Buscaba enfrentar al hombre con la verdad y fue una oda a la imaginación que rechazaba la objetividad. Inédito en sus principios, mantiene el espíritu revolucionario que ya venía caracterizando a otras vanguardias y nace de la necesidad de nuevos estímulos. Es en 1924 cuando se arma teóricamente de forma oficial, con la publicación del Primer Manifiesto firmado por André Breton en París.

Se pretenden explorar aquellos “estados secundarios” que escapan de los límites del pensamiento controlado. Esto es lo que explica la relevancia de la teoría psicoanalítica freudiana en la producción artística del movimiento. Surge entonces un enorme interés por lo onírico y se considera que el artista debe crear su obra en un limbo mental entre el sueño y la lucidez.

La indagación introspectiva y la libre asociación de ideas serán fundamentos básicos y estarán presentes en la mayoría de las producciones de los artistas asociados al grupo. Personalidades masculinas como Salvador Dalí, Paul Éluard, Luis Buñuel, Tristan Tzara, Joan Miró, Yves Tanguy, Max Ernst, René Magritte, Roberto Matta, Francis Picabia o Hans Bellmer, en mayor o menor medida, participarán en el movimiento dándole forma y cuerpo (Bonet, 1983).

Desde el seno de su nacimiento, el Surrealismo ha prestado especial atención a las posibilidades artísticas del cuerpo humano, convirtiéndolo en un objeto más. Esta objetualización vino motivada precisamente por el tratamiento del cuerpo femenino desde una óptica masculina. A disposición del varón creador, se utilizó como fuente de inspiración o placer. Así, la mujer quedó reducida al papel de musa, muñeca o títere. Si bien muchos de los artistas del movimiento compartieron su vida y trabajo con ellas, la imagen de la mujer se trató desde un conservadurismo rancio que los llevó a colocarla en una posición muy alejada a la de la igualdad. Se experimenta con el cuerpo hasta límites impensables y el erotismo y la sexualidad empapan hasta el último resquicio, dejando de lado toda posible alusión a la inteligencia o a la personalidad femenina.

La sexualización llevada a su punto más álgido se fusiona ahora con el imaginario surrealista en el que abundan formas nacidas del subconsciente. Los cuerpos se metamorfosean y adoptan un aspecto brutalizado cercano a lo extraño, lo siniestro y lo morboso. El cuerpo femenino que produce el deseo erótico al artista está simbólicamente dividido y jerarquizado (Ramírez, 2002). La mujer, en su dimensión física, se convierte en un enigma que descubrir, por lo que se considera que ha nacido por y para ser descifrada por el hombre (Guiral, 2001).

Así lo vemos en las esculturas fotografiadas para el Álbum de trabajo para la revolución surrealista de Max Ernst, artista y esposo de Tanning. El tronco femenino se convierte en una suerte de maniquí carente de identidad, en un trozo de carne dispuesto para ser mirado. Estas ideas

se difundían en la revista *Minotaure*, donde también se habló del concepto de mujer-niña como “fruto verde” o “muchachita perversa” (Guiral, 1995), lo cual alcanzará su punto álgido con las muñecas de Bellmer. La metamorfosis que sufre la corporeidad de la mujer en las imágenes es entendida por Bellmer en relación con el mundo onírico surrealista. Fruto de sus deseos e inquietudes subconscientes, otorga al maniquí una nueva dimensión y hace surgir sus famosas *poupées*, que son, entre otras cosas, un símbolo de ese interés por la objetualización del cuerpo femenino.

Cuando en 1934 se publica en París el quinto número de la revista *Minotaure*, Dalí y sus compañeros ya estaban trabajando la cuestión del maniquí desde un erotismo desacostumbrado. Esto propulsará un interés por Bellmer, a quien se le encarga el sexto número de la revista, acompañado de numerosas fotografías de la muñeca bajo el título *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*.

Sus *poupées* de los años 1935-1936 quedan reducidas a su anatomía sexual y el artista se centra en la evocación de los pechos y el pubis completamente desfigurados. Casi como si estuviéramos ante un collage cubista, sus muñecas nacen para ser fotografiadas desde cambiantes poses. Su carácter perverso queda corroborado en el hecho de que éstas comparten con el artista y su familia el espacio doméstico. Cuando en la década de los 50 Bellmer mantenía una relación con la pintora y escritora Unica Zürn, se habla de una “intercambiabilidad” tanto afectiva como sexual entre ella y la muñeca; “entre la que posee vida propia y la vivificada por los deseos del artista” (Romero, 2019, p. 280).

3. Las artistas surrealistas. Una rompedora presencia femenina

Como hemos podido corroborar, el movimiento surrealista aporta a la vanguardia toda una serie de novedades artísticas, técnicas y psicológicas que lo convierten en una de las corrientes más ricas del

siglo XX. Pero el esplendor de sus avances queda mermado por la imperante misoginia que profesaban la mayoría de sus representantes masculinos.

Pues parece ser que la sublevación y los nuevos estímulos experimentados eran "cosa de hombres". Y en ese renombrado Primer Manifiesto, la mujer sólo es celebrada por su belleza y sexualidad. Si bien muchas de ellas actualmente son consideradas una parte esencial del movimiento, no eran componentes oficiales del grupo. Por ello, desde nuestra contemporaneidad, debemos repensar la vanguardia desde una perspectiva de género y comprender que, las mujeres artistas se enfrentaban a unas vicisitudes mucho mayores que las de sus compañeros, y principalmente generadas por los mismos (Guiral, 1995).

Sin embargo, resulta paradójico pensar que es justamente el contacto con estos creadores varones lo que arrastra hacia el surrealismo a algunas de sus artistas más significativas, como Leonora Carrington, Léonor Fini, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Lee Miller o Remedios Varo. Asimismo, las exhibiciones internacionales en las que tuvieron presencia fueron el clima perfecto para que el grupo se agrandara, y aparecieran otras personalidades, como Ithell Colquhoun, Edith Rimmington, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Frida Kahlo o Dorothea Tanning.

Así fue como poco a poco fueron conquistando un espacio que no había sido diseñado para ellas. El gran aglutinante que las unió fue el vivo deseo de romper con la arcaica idea del mundo femenino que habían construido sus compañeros. Por ello, también son el ejemplo de una nueva mirada en la que la mujer pasa de ser objeto erótico, a ser sujeto activo, creador y pensante (Chadwick, 1985).

3.1. El cuerpo de la mujer desde una nueva perspectiva

Las respuestas de las artistas del movimiento a la misoginia que se respiraba fueron muy contundentes. Los lazos que las unían eran

extremadamente fuertes, pues compartían una injusticia común, la exclusión y la desvalorización de su trabajo a consecuencia de su género. Todo ello las llevó a configurar su propia realidad y, con el fin de responder con firmeza al machismo imperante, llevan a cabo un autoconocimiento y una autoconciencia sin precedentes que tendrá como consecuencia una imagen renovada de la mujer.

Por ello abundan los autorretratos, con el fin de superponerlos a la imagen distorsionada que habían producido sus compañeros. Quizá, quien más autorretratos realizó -tan dolorosos como sinceros- fue Kahlo. Otro de los temas que trabajaron con mayor frecuencia fue la sexualidad. Sin embargo, el enfoque es totalmente diferente al tradicional. Los cuerpos sexualizados se transforman ahora en cuerpos monstruosos que, aunque siguen la tradición bellmeriana, no trabajan la sexualidad desde la objetualización. Las partes del cuerpo se combinan a ciegas y construyen un todo grotesco y monstruoso que da lugar a obras como *Xmas* (1969), de Tanning, o *Fragile Goddess* (2002) de Bourgeois.

Asimismo, se centran en el placer femenino desde el autoconocimiento. Por ejemplo, destacamos la serie de ilustraciones *Juliette* (1944) de Leonor Fini o los *Dibujos eróticos* (1936) de Toyen. "Para Toyen, como para Hans Bellmer, la curiosidad sexual fue una necesidad poética" (Chadwick, 1985, p. 116).

Otro de los temas que compartían era la maternidad. Algunas madres y otras no, se alejaron de una visión idílica para ofrecer imágenes realmente perturbadoras. Por ejemplo, en *Maternity* (1946) Tanning evoca una relación fría y distante entre madre e hijo. Al igual que en el caso de *Henry Ford Hospital* (1932) de Kahlo, son imágenes cargadas de sufrimiento (Guiral, 1995). Esta última, protagonizada por una Frida embarazada, dolorida y ensangrentada, podría compararse con *Do Not Abandon Me* (1999) de Bourgeois. Al ser una temática tratada por nuestras protagonistas, volveremos a ello más adelante.

Lejos de entender el surrealismo como un enemigo de la feminidad, muchas artistas desarrollaron su trabajo bajo estos parámetros, pero otorgándoles un nuevo significado. Sus esfuerzos por trabajar con las estrategias del surrealismo de manera crítica pueden ser comparados con la reexaminación del movimiento que, desde la década de 1970, se ha venido realizando en el campo de la psicología. Juliet Mitchell ha repensado las teorías freudianas desde una perspectiva de género, explicando que son fruto de una sociedad patriarcal. Por lo tanto, las bases freudianas sobre las que se apoya el surrealismo también serían abiertamente misóginas. El desarrollo de un feminismo teórico tendrá una evidente influencia en las artistas del momento. Distintivo es el caso de Bourgeois, porque su crítica al surrealismo se desarrolló en el momento en el que se estaba realizando una reelaboración feminista del mismo, además de encontrarnos en ese punto de ruptura entre el psicoanálisis freudiano y el feminismo psicoanalítico (Nixon, 2005).

4. El concepto de lo blando

Al pensar en el concepto de "lo blando", es lógico que lo primero que imaginemos sean los relojes de Dalí. Si bien fue el catalán uno de los primeros en emplear este recurso, con el tiempo adquirió una gran popularidad, quedando impreso en la cultura pictórica de la vanguardia y del consiguiente arte contemporáneo. Personalidades como Yves Tanguy, André Masson, Leonora Carrington, Oscar Domínguez, Dorothea Tanning, Louise Bourgeois o Yayoi Kusama, también trabajaron en ello. Pero más allá de ser una novedad estilística, las formas blandas guardan bajo llave un significado tan amplio como complejo (González, 2015).

Cuando hablamos de reblandecimientos en el arte, nos referimos a una deformación del objeto que lo hace maleable. Se convierte en un medio formal que permite una alteración del mundo que nos rodea con el afán de lograr nuevas imágenes oníricas. El propio Dalí hablaba de su imaginario como "mi pegajosa imaginación" (Dalí, 1981, p. 318). Los

sueños del artista y sus experiencias personales emergidas del subconsciente están constituidos por elementos que se reblandecen, se pudren y se transforman (Ramírez, 2002).

Ahora bien, "lo blando" no puede entenderse sin "lo crudo" ya que esas formas descompuestas y flexibles suelen expresarse de manera paralela a lo rígido y lo anguloso, es decir, a lo "duro". Esto es una consecuencia de que lo crudo anide lo podrido, lo que implica que la vida contenga lo muerto y lo blando exija lo duro (Ramírez, 2002). Algo que también queda patente en los escritos de Dalí, es la consideración de que las tres fases biológicas -lo superblando, lo blando y lo duro-, guardan relación con el falo y los estados que se repiten cíclicamente como consecuencia del deseo o el acto sexual.

Este interés por las formas orgánicas blandas llegará hasta nuestras protagonistas. Ambas experimentarán con lo blando desde múltiples perspectivas, pero coincidirán en un punto. Las dos trabajarán la "escultura blanda" como un híbrido entre formas orgánicas desproporcionadas y objetos domésticos. Asimismo, son esculturas tejidas. Más allá de la originalidad del material, las esculturas de tela tienen un trasfondo simbólico, como veremos a continuación.

5. Lo textil, años 60 – 70

Actualmente, la presencia del textil en el ámbito artístico es una realidad más que asentada. Sin embargo, no será hasta las primeras décadas del siglo XX cuando se produzca su revalorización. Este fenómeno se debió, en parte, al empuje de escuelas como la Bauhaus (Alemania) o la Vkhutemas (Rusia), que redirigieron el diseño contemporáneo a la recuperación de métodos artesanales (Porcel et al., 2020).

No obstante, serán los movimientos contraculturales y feministas del siglo XX los que reivindicquen con mayor énfasis el valor de las prácticas textiles. Si bien había sido un arte considerado tradicionalmente menor por estar asociado a lo femenino, las artistas de vanguardia lo utilizan

como una baza a su favor y reclaman su inclusión en las prácticas artísticas primordiales. La introducción del tejido en el arte se convertirá en una realidad en los años 60 y 70. Lógicamente, esto está intrínsecamente relacionado con el creciente desarrollo del movimiento feminista y la publicación de estudios como *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan.

La profesionalidad que alcanzaron muchas de ellas las ha conferido el título de “artistas textiles”, como es el caso de Magdalena Abakanowicz o Sheila Hicks. Son muchas las estudiosas que aseguran que el punto de inflexión en la visibilización del textil se produce con dos exposiciones basadas en *La puntada subversiva* (1984) de la historiadora del arte Rozsika Parker, puesto que asientan las bases teóricas para la consideración del textil como una variedad artística independiente (Porcel et al., 2020).

En dicho contexto se movieron las esculturas y relieves textiles de artistas como Yayoi Kusama (nacida en 1929). Además, éstos tienen en muchas ocasiones forma fálica, y eran considerados el resultado de un procedimiento terapéutico. Esta, junto con los bordados de la brasileña Sonia Gomes (nacida en 1948), invitan a una conexión simbólica con Bourgeois. Pero más allá de ello, el denominador común de estas artistas es la singularidad de los materiales empleados; tejidos, bordados, prendas, látex, caucho, cera, cabello y otros materiales orgánicos (Brüderlin, 2014).

Aunque podríamos nombrar un sinnúmero de mujeres que trabajaron la técnica del bordado, centraremos nuestra atención en Tanning y Bourgeois. Lejos de caer en una simple retroalimentación para explicar las conexiones entre ellas, el objetivo de este artículo es abordar la relación desde una valoración autómata. No sólo trabajarán el bordado desde la recuperación de lo femenino y el ámbito doméstico, sino que, además, la costura es símbolo de cicatriz, y se aborda también desde una perspectiva surrealista. Con el objetivo de comprender esta cuestión más a fondo, nos sumergiremos en la vida y obra de cada una

de ellas, para, posteriormente, explicar cómo y por qué sus universos artísticos se entrelazan.

6. Dorothea Tanning: una puerta hacia un mundo onírico

En la huracanada noche del 25 de agosto de 1910 nació en Galesburg, Illinois, Dorothea Tanning. Aunque más de un siglo nos separa ya de su nacimiento, la versatilidad y originalidad de su obra serán para siempre recordadas. Junto a otras artistas multidisciplinares como Bourgeois o Carrington, podría enmarcarse en una etapa tardía del movimiento, evidenciando una madurez que llegó como un soplo de aire fresco.

Connatural de Illinois, el Medio Oeste americano se convertiría en su atmósfera natal. Un mundo rural monótono que no despertó ningún entusiasmo en la joven. Tanning se instruyó en las artes, hasta que finalmente, en 1936 llegaría a Nueva York, donde tuvo su primer encuentro con el surrealismo. La exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* comisariada por Alfred Barr en el MOMA incrementaría su interés por el movimiento y en 1939 se mudaría a París, el corazón de la vanguardia.

Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial anticipó su vuelta a Estados Unidos. Al igual que ella, muchos artistas huyeron y Nueva York se convirtió en el nuevo hogar de los vanguardistas, y en un mundo repleto de nuevos estímulos. Así fue como, en 1942 conoció a su futuro marido, Max Ernst. Desde el primer momento, la obra de Tanning le produjo un fuerte impacto, concretamente un autorretrato que acababa de realizar, *Birthday*. En él, la artista emerge de una de las múltiples puertas que dominan la composición. Al ser una obra pintada con motivo de su treinta cumpleaños, estas puertas son un símbolo de las oportunidades que ahora se abren y cierran para ella (Chadwick, 1985). Ésta junto con *Children's game*, fueron seleccionadas por Ernst para la exposición *Exhibition by 31 Women*. En ella también estuvieron

presentes Leonora Carrington, Leonor Fini, Frida Kahlo o Kay Sage, entre otras (Sanz, 2019).

El dadaísta compartió la misma aureola intelectual que Tanning, y supo reconocer su coraje al tomar una posición firme en medio del clima de confusión general que caracterizaba a los artistas de la época. Pues Tanning se negó a permanecer en un surrealismo ortodoxo (Walla, 2009). Juntos marcharon a Sedona (Arizona) en 1946. El silencio de aquel inhóspito lugar le permitió conectar con su interior y hacer de sus emociones una nueva fuente de inspiración. Obras como *Palaestra*, *Max in a Blue Boat*, *Maternity*, o *A very happy picture*, son fruto de esta fructífera etapa creativa.

Este lugar se le presentó a la artista con un efecto casi agorafóbico. El carácter asolador del desierto le llevó a un viaje introspectivo y muy espiritual, que se explica mediante una necesidad casi obsesiva de encontrar un refugio, el cual finalmente halla en su interior. Esto tiene que ver también con lo que Freud calificó como siniestro¹, que se manifiesta a través de los espacios domésticos claustrofóbicos, abrumadores, y ocupados por figuras tétricas. Las identidades que las habitan se interconectan con las puertas; imagen central de toda su creación (literaria y pictórica). Estos lugares íntimos van más allá de la separación entre el espacio público y privado, porque la puerta implica la eliminación de todo límite, corporal o material. Es decir, no sólo rompe con el espacio de la casa, sino también con el de la piel. Porque el cuerpo no es más que una de esas puertas tras la que aparece, invisible, otra puerta (Borja-Villel, 2019).

Como veremos con Bourgeois, la casa se convierte en un espacio de reclusión, como alegoría de la tradicional expulsión de las mujeres del

¹ En *Das Unheimliche* (1919), Freud explica que lo *siniestro* consiste en un estado psíquico en el que lo conocido se vuelve extraño mediante un proceso de represión. Pero lo *siniestro* no tiene que ver sólo con el individuo, sino también con lo reprimido colectiva e históricamente. En este sentido, Tanning y Bourgeois trabajarán lo *siniestro* desde su capacidad amenazadora de lo hogareño, lo doméstico y lo familiar.

ámbito público. Por ello, aparecen también en su obra mujeres salvajes que huyen de estos espacios. El hogar se convierte en una insignia de la creencia de que las mujeres, por su propia naturaleza, solo pueden desarrollarse con plenitud en un ambiente de pasividad, sometimiento y dedicación a sus familiares.

Si lo relacionamos con el contexto histórico, habría que tener en cuenta que, en estos momentos, y fundamentalmente en el periodo de entreguerras, se produjo un retroceso del movimiento feminista ya que, a causa del conflicto bélico, muchas mujeres quedaron confinadas en los hogares. Así, el ideal de “ángel del hogar” tomó fuerza de nuevo, puesto que el matrimonio y la maternidad debían seguir siendo su prioridad y fin vital (Varela, 2019).

Es así como aquellas intelectuales que ya se habían formado en el feminismo, reclaman una posición igualitaria a la de sus compañeros varones; y arte y literatura se convierten en un medio de expresión para denunciar las injusticias sufridas. De este modo, el ámbito doméstico, aunque enfocado desde perspectivas propias, será muy recurrente en la obra de las surrealistas, para las que la opresión del hogar se vuelve una fuente de inspiración.

Tanning trabaja un concepto de feminidad distorsionado porque su pincel todo lo convierte en siniestro, de lo que es símbolo *Eine Kleine Nachtmusik* (1943). Las perturbadoras niñas que protagonizan la escena advierten la influencia de la novela *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll (López, 2020). Asimismo, Alicia abre puertas con las que accede a un mundo surreal. En la producción de Tanning ocurre lo mismo, pues, parafraseando a Breton, diremos que su arte queda “entreabierto, como una puerta” (Cabrera, 2019, p. 9). Esta idea de transcendencia es fundamental en toda su obra, porque atraviesa el propio cuerpo, los límites de la imaginación, del género y de la identidad.

Luego, entre finales de los años 60 y comienzos de los 70, cuando Tanning ya vivía en Francia, enfoca su producción en las esculturas

blandas. Creadas en tela, eran figuras rellenas de aspecto amorfo, imperfecto y alejado de lo normativo. Como la propia artista explica en *Insomnia*, -cortometraje realizado en 1978 por Peter Schamoni-, son fruto de un sentimiento de rabia e ira, por lo que tienen también un carácter terapéutico.

Finalmente, estas esculturas de tela se convierten en protagonistas de espacios como *Chambre 202, Hôtel du Pavot* (1970-73). Dichas piezas están conformadas por extremidades de piel sintética cosidas entre sí, que actúan como contrapunto de las puertas, cuya materialidad se torna teatral y sensual. Las esculturas de tela son cuerpos fragmentados que se entrelazan y se apoyan en la puerta o surgen de los muebles y paredes. Asimismo, no evitan el deseo erótico, sino que fluyen entre este y lo siniestro (Mahon, 2019).

Su estancia en la Provenza llegó a su fin en 1980. De vuelta a su país natal, se instala en Nueva York y las exposiciones de su obra crecen al igual que su fama. Su primera respectiva se celebró en los años 70 en Knokke-le-Zoute (Bélgica). Luego, en 1994 recibe el Premio Wallace Stevens a la maestría en el arte de la poesía, pues no olvidemos la relevancia de su obra escrita. Su ingeniosa mente y sus habilidosas manos no dejaron de crear hasta sus últimos días. Finalmente, el 31 de enero de 2012, Dorothea Tanning murió en su casa de Nueva York.

7. Louise Bourgeois: el arte que nace del dolor

En el día de la Navidad de 1911, nacería en París una de las artífices más eminentes del siglo XX, Louise Joséphine Bourgeois. Alejada de una sencilla clasificación, su obra, espontánea y peculiar como ella misma, no puede encasillarse en una sola tendencia. Sin embargo, si en algo coinciden todos los estudiosos es en que su producción se inspira principalmente en el dolor ocasionado por sus vivencias personales; girando en torno a una suerte de mito fundador, el adulterio del padre (Mayayo, 2002).

Sin tender a un reduccionismo simplista, es importante abarcar también otros factores que asientan el terreno para una obra tan compleja como la suya. La multidisciplinar producción de Bourgeois no tiene únicamente un significado biográfico, sino que pone en juego otros aspectos como las relaciones de poder, la opresión sexual hacia el cuerpo femenino o las experiencias de dolor fruto de una estructura familiar paternalista. Aunque antes de explicar todo ello, haremos un breve recorrido por la historia de sus días.

Su familia dirigía un taller dedicado a la restauración de tapices en Antony (Francia); por lo que, con tan sólo quince años, ya pasaba sus días dibujando nuevos diseños para el negocio. Su madre era Josephine Fauriau, una mujer de marcadas ideas socialistas y feministas. Mientras que su padre, Louis Bourgeois, era un hombre de mente brillante pero extremadamente infiel, lo cual la atormentaría el resto de vida. La pesadilla comenzó en 1922 cuando una institutriz llamada Sadie Gordon irrumpió en su, hasta entonces, estructurada familia (Díez, 2020).

Bourgeois, quien todavía era una niña, experimentó un profundo dolor al enterarse del adulterio de su padre con la institutriz. Este hecho cambiaría su vida para siempre ya que se convertiría en una testigo silenciosa de la infidelidad. Además, debía hacer frente a la enfermedad de su madre, quien cada vez se encontraba más debilitada. Casi de manera paradójica, aquello que la hacía sufrir se convertiría en el motor de su arte, siendo esta “la única vía para escapar de la depresión” (Bourgeois, 2008, p. 97). Fueron muchas y muy extensas las sesiones de psicoanálisis a las que se sometió para erradicar su trauma. Nada fue suficiente, pues este dolor la acompañaría para siempre. Sólo a través de sus creaciones exorcizaba sus sentimientos y se liberaba de ellos (Díez, 2020).

La angustia se haría aún mayor en 1932 cuando su madre muere a causa de la enfermedad. Frente al violento ambiente doméstico en el que solía sentirse atrapada, su madre era el refugio en el que ampararse. Una mujer serena que le aportaba la estabilidad y la

racionalidad que tanto necesitaba. Una lógica que también buscó a través de sus estudios, pues entre 1932 y 1938 estudiaría Matemáticas en la Sorbona. Sin embargo, pronto tomaría un nuevo camino, y comenzó a estudiar Historia del Arte en la *École du Louvre*.

Además, París le ofrecería el primer contacto con el grupo surrealista, lo cual implicó una inmediata respuesta crítica. Bourgeois reconoció rápidamente la misoginia imperante en el grupo gracias a la educación feminista que de su madre había recibido (Nixon, 2005). Asimismo, en aquella época contrajo matrimonio con el historiador de arte Robert Goldwater, empezando así su estancia en Nueva York en 1937, ciudad que la acogió hasta el día de su muerte. La llegada a la Gran Manzana le brindó el segundo contacto con el surrealismo. Aprovecharía cada oportunidad otorgada por la ciudad y se inscribiría en la *Art Students League* en 1939.

Su primera exposición individual vería la luz en 1945, en la Bertha Schaefer Gallery. Entre 1946 y 1947 realizará varias pinturas y dibujos titulados *Femme-maison*, que son un presagio de la importancia que el tema del hogar alcanzará en su universo iconográfico, desde las *Lairs* en la década de los 60 hasta las *Cells* de los 90. Estas han dado lugar a más de una lectura simbólica. Por una parte, han sido reconocidas como un fundamento feminista contra el confinamiento doméstico al que tradicionalmente se han visto doblegadas las mujeres. Asimismo, parecen ser el antecedente de *La mística de la feminidad* (1963), donde Friedan exhibe la violencia intrínseca y el carácter opresivo que la vida doméstica tiene para las amas de casa. También han sido analizadas como una reelaboración crítica de los objetos surrealistas desde una perspectiva feminista (Nixon, 2005). Además, pueden ser interpretadas desde lo biográfico, porque la casa constituye para ella un espacio simbiótico entre el refugio y la cárcel. Por ser el lugar en el que su madre la cría, al mismo tiempo que el entorno en el que se gesta el drama familiar provocado por el padre (Mayayo, 2002).

1964 es un año significativo porque se produce un giro en su producción artística. La madera es sustituida por el yeso, el látex y la resina. Es decir, opta por materiales más cercanos a lo orgánico. Así, sus esculturas se contraponen a las de la época anterior y se pasa de lo duro a lo blando. En este año mostrará nueve esculturas en yeso en la exposición individual de la Stable Gallery, entre las que estuvo *Fée Couturière* (1963), cuyo título *-Hada costurera-*, es una referencia a su madre. Por su carácter materno, esta especie de nido se convierte en un entorno cálido y protegido. Por lo que vemos como la casa se metamorfosea en guarida, y no dejará de transformarse a lo largo de su producción.

Diez años más tarde y con una obra escultórica que crecía por momentos, exhibirá *Destruction of the Father* (1974) en el 112 de Greene Street. Esta especie de cueva claustrofóbica presenta en el centro una mesa cuyo mantel estaba fabricado con montículos en látex que se extienden por el espacio. De nuevo, se materializa el tema de la casa, siendo una prolongación monumental de sus anteriores guaridas. Pero ahora adquiere un carácter negativo, pues alude a la relación con su padre. Es la representación de la mesa del comedor, del encuentro familiar en el que éste se enorgullecía constantemente. Dicha situación hacía crecer en el interior de Bourgeois una rabia que paliaba imaginando como sus hermanos, su madre y ella se tiraban sobre él, y, en un acto de canibalismo, lo devoraban. Así, en una lectura psicoanalítica de la obra, podríamos considerar que es la manera de la artista de "liquidar" su pasado, vengándose por fin de su progenitor (Mayayo, 2005).

Posteriormente, en 1991 Bourgeois realiza su primera serie de *Cells* para el Carnegie International de Pittsburg, y así sigue divulgando la idea de escultura expandida que ya había comenzado con sus guaridas. "Cell" es en inglés un término ambivalente, pues puede referirse a una célula, como unidad mínima de vida y en relación con las imágenes de fecundidad que ya eran parte del imaginario de la artista. Por otro lado, hace referencia a una "celda", aludiendo a la metáfora de la casa como

prisión. Son una representación del dolor en sus diferentes formas; físico, emocional o psicológico. Al mismo tiempo, se juega con la relación del objeto artístico con el espectador, en la medida en la que “todas las Cells trabajan sobre el placer del voyeurismo, la excitación del mirar y el ser mirado” (Bernadac et al., 2000, p. 205). Además, establecen una tensión entre lo público y lo privado, lo aceptado y lo prohibido.

Ahora bien, desde finales del siglo XX a comienzos del XXI, la artista se adentra en la creación de grandes arañas escultóricas. Si bien esta temática ya aparece en sus dibujos desde los años 40, ahora ocuparía un lugar central en su producción. La araña es de nuevo una imagen materna. Lo cual nos consta por el escrito *Oda a mi madre* (1995):

“La amiga (la araña, ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga era mi madre y porque era reflexiva, inteligente, paciente, reconfortante, razonable, refinada, sutil, indispensable, limpia y útil como una araña (...) No me cansaré nunca de representarla” (Bernadac et al., 2000, p. 321).

Asimismo, la visión de su madre como araña va intrínsecamente relacionada con la profesión de esta. Al dedicarse a la restauración de tapices, Bourgeois tiende a relacionarla con una araña. Además, las gigantescas dimensiones de las que dota hacen de ellas un cobijo bajo el que resguardarse, como evidencia Maman (1999). La casa adquiere así una nueva forma, que se suma a las anteriores. Por otro lado, su aspecto retorcido y su gran escala generaba una sombra amenazadora que perturbaba al espectador. Un sentimiento próximo a lo siniestro, aludiendo al terror experimentado al ver la imagen de algo que primero nos resultaba familiar, pero, reprimido en el inconsciente, se vuelve desconocido y aterrador (Mayayo, 2005).

En relación con ello, Alyce Mahon (2019) señala que, la aparición de lo siniestro viene motivada por la sensación de miedo o alienación en una vivienda determinada o en una multitud. Está interconectado con el inviable deseo/miedo de volver al útero, a la madre. Por ello, no se limita a ningún parámetro y puede expresar al mismo tiempo lo familiar

y lo extraño, lo maternal y lo amenazador, como evidencia la obra de Bourgeois. Los trabajos de los años 80 en torno a la imagen del cuerpo fragmentado y sus esculturas de tela de los 90 serán tratadas con posterioridad, por las interconexiones que pueden establecerse con la obra de Tanning.

Tras la muerte de la artista en mayo de 2010, se siguen dedicando numerosas exposiciones a su figura. En 2011 se inauguró Louise Bourgeois: El retorno de lo reprimido en la Fundación PROA (Buenos Aires), acompañada de la primera investigación exhaustiva de la relación entre el psicoanálisis y su obra. La última de ellas fue la gran retrospectiva Louise Bourgeois: *The Eternal Thread*, que acogió el Long Museum de Shanghai (China) en 2018.

8. Louise Bourgeois y Dorothea Tanning. Dos universos artísticos entrelazados

Todo el recorrido realizado anteriormente desemboca aquí, en la interconexión entre Bourgeois y Tanning. Dos mujeres excepcionales que compartieron un mismo tiempo histórico y cronológico, pues Tanning nació en 1910, y murió en 2012, mientras que Bourgeois sólo un año más tarde, en 1911, y falleció dos antes que Tanning. Todo un siglo de vida dio lugar a una obra muy abundante. Ambas fueron provechosamente multifacéticas; escribieron, dibujaron, pintaron, tejieron y esculpieron.

Asimismo, las dos habitaron los principales focos de vanguardia, París y Nueva York. Siendo esta última la ciudad en la que más tiempo pasaron. Lejos de intentar buscar en las fuentes evidencias de un diálogo directo entre ellas, nos interesa explicar las similitudes de sus prácticas como fruto de unos mismos estímulos. Y, aunque no fueron las únicas en incorporar el textil a su producción, resulta curioso que sus esculturas de tela adquieran colores y formas similares, o que las dos compartieran una misma concepción del arte. Por no hablar de la

manera en la que lo siniestro está más que presente en sus espacios domésticos, cuyas simbologías se entrelazan.

8.1. Esculturas blandas, espacios domésticos y su dimensión siniestra como principales puntos de unión

Unos 20 años separan la producción de esculturas blandas de estas dos artistas. Tanning comenzó a realizarlas a comienzos de los 70. Si bien Bourgeois ya había trabajado con el textil anteriormente, no será hasta los años 90 cuando aborde esta tipología. Sea como fuere, estas figuras textiles forman parte de un mismo marco de referencia artístico.

Aunque Tanning comenzó a crear sus esculturas blandas en el momento en el que el concepto de "Soft Art" comenzaba a calar, sus obras no deben situarse en este contexto. Frente a esculturas posminimalistas que aludían el cuerpo de forma indirecta, Tanning tendía a mayor figuración y al uso de prácticas artesanales (Coxon, 2019). Por ello, sus obras se consideran antecedentes de las esculturas blandas de los 90, que sí evidencian ese interés por lo personal, lo psicológico y lo simbólico.

Los cuerpos textiles rellenos y cosidos de Bourgeois llegarán en esos años 90 y se asemejarán notablemente a los de Tanning. De este modo, la obra de ambas propugna el triunfo de la tela como material, de lo blando sobre lo duro y una revalorización del textil. Las esculturas de Tanning son cercanas a los ready-made de los surrealistas porque readaptan objetos cotidianos y "crean y destruyen la relación entre la tela, el espectador y el entorno" (Alyce Mahon, 2018, p. 29). Esta idea de hacer y deshacer nos recuerda a las palabras de Bourgeois: "Mi madre era una restauradora, reparaba cosas rotas. Yo no hago eso. Destruyo cosas [...] Tengo que destruir, reconstruir y destruir de nuevo" (Colomina, 1999, p. 46). Así, vemos cómo ambas trabajan bajo los mismos parámetros. La fragmentación del cuerpo nace también de la idea de destruir y tras ello, reconstruir según su propio criterio.

Obras como *Cousins* (1970) de Tanning, o *Couple I* (1996) de Bourgeois, juegan con la concepción del cuerpo fragmentado, y, al igual que *Étreinte* (1969) y *Couple II* (1996), guardan entre ellas muchas similitudes. Son cuerpos sin cabeza que se unen física y emocionalmente. Imágenes mutiladas que exploran la sexualidad desde la más auténtica modernidad. Aunque se desplacen entre lo erótico y lo siniestro, son cuerpos completamente asexuados que evitan la transformación de lo femenino en un fetiche (Mayayo, 2005).

El punto culmen de la producción textil de Tanning llega con *Chambre 202, Hôtel du Pavot* (1970 – 73) (Fig. 1). Inspirada en la trágica historia del suicidio de Katte Kane, la artifice configura a través de esta habitación un ambiente enrarecido y claustrofóbico. Se produce una fusión entre lo doméstico y lo extraordinario, que al mismo tiempo se separan gracias a la puerta, estableciendo un límite entre lo público y lo privado. Abierta en su totalidad, coarta la visión de ciertos puntos de la habitación, lo que puede hacer sentir al visitante como un usurpador del espacio.



Fig. 1. Dorothea Tanning, *Chambre 202, Hôtel du Pavot*. Fuente: www.flickr.com/photos/acb/3811182842

Asimismo, la irrupción de las figuras de tela en las paredes genera un ambiente erótico a la vez que siniestro. Así, se convierte en un espacio muy alejado de lo familiar, para tornarse extraño y desconocido. Esa

sensación perturbadora se consigue a través de una habitación sin ventanas en la que nos desorientamos. De este modo, produce en el espectador “una sensación de Alteridad que amenaza las fronteras de la existencia “normal”, de la dinámica psíquica del individuo y de su sensación de ser él mismo” (Mahon, 2019, p. 17).

Al observar esta obra, resulta inevitable recordar las Cells de Bourgeois, pues también se configuran como espacios domésticos claustrofóbicos. Por lo que, esa misma concepción de lo siniestro explicado para la obra de Tanning, se hace tangible en las celdas de Bourgeois. Son espacios que, como evidencia *Cell I* (Fig. 2), se mueven entre lo accesible y lo vetado. De este modo, sus paredes son puertas que se anexionan unas a otras. Una pequeña cavidad queda entre dos de ellas, por la que, el espectador, en ese papel de voyeur, puede mirar lo que hay en el interior.



Fig. 2. Louise Bourgeois, *Cell I*. Fuente: www.flickr.com/photos/luiginter/26963886862

Así, la magia de esta obra reside en su capacidad para mantenernos fuera mientras nos atrae hacia dentro (Kotik et al., 1994, p. 61). Por lo tanto, Bourgeois consigue privacidad en las celdas a través de las puertas. Dice: “Tengo muchas puertas en mi estudio; expresan el hecho de que cuando quieres privacidad, cierras tus puertas” (Bernadac et al., 2000, p. 264).

Como ya hemos visto, la puerta tiene una simbología predominante en la producción de Tanning. *Birthday* (1942) es una de las obras más

significativas en cuanto a ello. Una sucesión infinita de puertas se pierde en el espacio generando un efecto óptico similar al de *Articulated Lair* (1986) de Bourgeois. Esta es una instalación formada por un círculo de cuarenta y dos puertas metálicas. En este caso, el espectador sí puede acceder a la estancia por medio de dos puertas laterales, y, según Bourgeois, escapar en caso de que fuera necesario (Mayayo, 2005).

Se expresa como una posibilidad más de refugio, cueva, nido o laberinto, y se convierte en un espacio simbiótico entre la trampa y la guarida, que se configura a partir de las puertas. Asimismo, su carácter de refugio nos permite una conexión con Tanning, quien explicaba que, para ella, la puerta abierta era “un talismán para defenderse de las cosas que le sucedían” (Mahon, 2018, p. 15).

Luego, como ya hemos visto, la consideración claustrofóbica del espacio doméstico es uno de los puntos de unión más evidentes entre las dos artífices. Sin embargo, este ambiente opresor también tendrá su antagonista. En la década de los 40, las dos trabajan la idea de la mujer liberada. Tanto el autorretrato de Bourgeois (1946-1947), como *Palaestra* (1947) de Tanning, representan mujeres “desmelenadas”, de carácter rebelde, que escapan de las sofocantes restricciones que implica la feminidad (Coxon, 2019).

8.2. La maternidad desde una óptica femenina

Adelantadas a los planteamientos feministas de los 60, artistas como Hannah Höch, Dorothea Tanning, Frida Kahlo o Diane Arbus ampliaron conceptualmente el discurso de la representación de la maternidad. Aportaron una nueva perspectiva y se centraron en realidades como el dolor del parto, el sufrimiento del aborto o las obligaciones sociales de la crianza (Chinarro, 2015).

Tanning prescindió de las connotaciones personales en el tratamiento de esta cuestión. Además, podríamos considerar que sigue las palabras de Beauvoir al entender la maternidad como una “atadura” para las mujeres. Con sus imágenes, desidealiza el papel de la

maternidad como único destino en la vida de una mujer. Esta percepción lleva a una expresión antinatural del cuerpo materno. Obras como *Maternity V* (1980) alcanzan una abstracción arrolladora. Entre piernas, pelo y las extremidades de un bebé, se esboza una violenta pelea entre éste y una mujer.

En lo relativo a Bourgeois, la maternidad es también un tema recurrente, que además adquirió múltiples significaciones. Está presente en sus esculturas arácnidas, y en esculturas de tela como *Do Not Abandon Me* (1999). Sin embargo, nos interesan especialmente una serie de dibujos en gouache rojo que realiza en 2007, los cuales giran en torno a la maternidad, el parto, el embarazo, la unidad familiar y los ciclos vitales. Para la artífice, el rojo era símbolo de violencia, celos y emociones intensas. Psicoanalíticamente, esta iconografía de la relación madre-hijo en diferentes etapas (inseminación, gestación y parto) han sido interpretadas como una coraza frente al sentimiento de vacío e inconformismo interior que la artífice experimentaba (Larratt-Smith, 2015).

En 2008 realiza otra serie de nueve dibujos en gouache, *The Family*, cada uno de los cuales representa una ligera variación de la misma escena: una madre embarazada unida en coito con el padre. Así, se funde distintos momentos -penetración, embarazo y maternidad-, identificando los episodios más importantes de su maternidad. Sin embargo, no atendemos a una evocación agradable del proceso. Un año más tarde, la temática del embarazo será recuperada en su nueva serie *Do Not Abandon Me* (2009 – 10), realizada en colaboración con la artista conceptual Tracey Emin (Steer, 2018).

8.3. Una misma manera de entender el arte

“Esposa de un artista”, “mujer artista” o “surrealista”, Tanning rechazó todas las formas en las que los críticos intentaron clasificarla. En una entrevista con Adrian Dannatt en 1999, afirma que, aunque había estado mucho tiempo pintando como una surrealista, el movimiento estaba ya

agotado y había perdido su carácter rompedor. También estaba en contra de la tendencia de hablar de un grupo de "mujeres surrealistas", pues no quería que su obra y la de sus compañeras se clasificara aparte (Dannatt, 1999). Más tarde, en otra entrevista en 2002 diría que, ser llamada surrealista la hacía sentirse como un fósil (Elkin, 2019).

A lo largo de toda su práctica, Tanning luchó por ampliar la definición de cuerpo, psique y feminidad fijada por los surrealistas. Así, empleó una compleja serie de metáforas espaciales para indagar en lo que ella misma definía como "estados desconocidos pero cognoscibles" (Coxon, 2019, p. 69). Sin embargo, al igual que otros artistas actuales comprometidos con la herencia surrealista, se negó a encasillar su obra dentro de estos límites. Lo mismo ocurre con Bourgeois, quien, en una entrevista con Herkenhoff (2004), niega ser surrealista para proclamarse "existencialista", y se resguarda en su profundo interés por la literatura de Camus. Sus esculturas e instalaciones alcanzan tal nivel de realidad, que son en sí mismas existencias propias. Así, sabiendo que su experiencia corporal es limitada, su psique permanecerá a través de su obra (Arenas, 2006).

Sin embargo, esto no implica que su producción no reciba una fuerte influencia surrealista. El crítico Thomas McEvilley señala que el surrealismo tuvo una gran presencia en la Escuela de Nueva York, con la que Bourgeois compartió el interés por "lo primordial, el origen y la fuente" (Arenas, 2006, p. 274). Otros autores hablan de cómo muchos artistas de la década de los 40, entre ellos Bourgeois, habían heredado del surrealismo la liberación de la sexualidad, el mundo de la germinación y la eclosión.

Por otro lado, su vínculo con otros artistas del grupo se aprecia a través del tratamiento del trauma familiar infantil. Como se señala en el Primer Manifiesto Surrealista, el artista "no tiene más remedio que dirigir su vida hacia atrás [...] por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado" (Breton, 2001, p. 19). Bien sabemos que, uno de los núcleos inspiradores más potentes de su obra es su

infancia. El arte se convierte en un recurso para expresar las secuencias más dolorosas de sus relaciones familiares.

Ahora bien, con el título *Una misma manera de entender el arte*, no nos referimos únicamente a la conexión con el surrealismo. Como excelentes escritoras que también fueron, otorgaron al arte definiciones muy poéticas. Lo curioso reside en el hecho de que las dos destacaron su carácter terapéutico e incluso, utilizaron una misma palabra, "cordura". Así, diría Tanning (2000): "El arte ha sido siempre la balsa a la que trepamos para salvar nuestra cordura". Años antes, la frase de Bourgeois: "El arte es garantía de la cordura", ya estaba presente en más de una de sus obras. Por ejemplo, en uno de los fragmentos de tela colocados sobre la cama de *Cell I* (1991), repitiéndose años más tarde en un dibujo en lápiz sobre papel de color, *Art is a guaranty of sanity* (2000). Para ellas, la creación artística tiene propiedades terapéuticas y catárticas; es una manera de exorcizar el dolor.

9. Conclusiones

Tras este estudio, podemos afirmar que existen relaciones evidentes entre la obra de ambas artífices. Aunque sus producciones pueden enmarcarse junto a las de otras muchas artistas que contribuyeron a la revalorización del textil, resulta curioso como Tanning y Bourgeois llegan a soluciones muy similares, aunque siempre desde una originalidad propia. Las dos se sintieron atraídas por "lo blando", como expresaron en sus esculturas, e indagaron en el surrealismo desde una perspectiva feminista. Las dos hicieron del arte un espacio en el que librarse de su dolor, y viajaron al mundo de lo onírico liberando sus pensamientos más subconscientes. Además, trabajaron los límites existentes entre lo público y lo privado, dotando al espacio doméstico un carácter claustrofóbico y siniestro.

Todo ello cobra sentido si tenemos en cuenta que, tanto Tanning como Bourgeois, se vieron lógicamente influenciadas por un mismo contexto histórico, geográfico y político. Y las interesantes

interconexiones quedan corroboradas por un objetivo común: convertir su arte en una especie de ejercicio terapéutico, en una manera de liberarse de sus preocupaciones. Esa función de terapia liberalizadora que tiene su obra para ellas termina traspasándose al espectador, quien también puede encontrar en su arte un refugio en el que evadirse.

10. Bibliografía

- Bernadac, M. L. y Hans-Ulrich, O. (2000). *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923-1997*. Londres: MIT Press.
- Bonet Correa, A. (1983). *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Brüderlin, M. (2013). *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*. Wolfsburgo: Hatje Cantz.
- Caballero Guiral, J. (1995). Mujer y surrealismo. *Asparkia: investigació feminista*, (5), 71-81.
- Caballero Guiral, J. (2001). Tensiones: El cuerpo de la mujer en el surrealismo. *Dossiers feministes*, (5), 85-91.
- Chadwick, W. (1985). *Women artists and the surrealist movement*. Londres: Thames and Hudson.
- Dalí, S. (1981). *Vida secreta de Salvador Dalí*. Badalona: DASA Edicions.
- Dannatt, A. (1999). NY Artists Q & A: Dorothea Tanning. *The Art Newspaper*, 10(98), 71.
- Dorothea Tanning (2019). *Artist's Chronology, in her own words...* <https://www.dorotheatanning.org/dorothea-tanning/chronology>
- Elkin, L. (2019). *Dorothea Tanning. The Shape-shifter* <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-45-spring-2019/dorothea-tanning-shape-shifter-lauren-elkin>
- Jiménez Arenas, I.M. (2006). *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. [Tesis doctoral]. Universidad de València. www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9849/jimenez.pdf?sequence=1
- Kotik, C., Sultan, T. y Leigh, C. (1994). *Louise Bourgeois: the locus of memory, works 1982 – 1993*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Larratt-Smith, P. (2015). *Louise Bourgeois. Petite Maman. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes*. https://bibliotecavecina.files.wordpress.com/2015/06/cuadernillo_louise_bourgeois_mpba_2.pdf
- Mahon, A. (2009). *Surrealismo, eros y política, 1938-1968*. Madrid: Alianza.

- Mahon, A. (2019). *Dorothea Tanning: detrás de la puerta, invisible, otra puerta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea.
- Miguel, A. (2007). Los *feminismos a través de la historia*. Capítulo III. *Neofeminismo: los años 60 y 70*. www.mujaresenred.net/spip.php?article1311
- Nixon, M. (2005). *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Londres: October Books.
- Palomo Chinarro, A. M. (2015). *La maternidad en la creación plástica femenina. El caso de Ana Álvarez-Errecalde*. [Tesis doctoral]. Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya. www.tdx.cat/handle/10803/313229#page=1
- Porcel, A., y Enara A. (2020). Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. Estado de la Cuestión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), 173-194.
- Puelles Romero, L. (2019). Lo que el deseo imagina. Las tentaciones de Hans Bellmer. *Valenciana*, 12(23), 271-292.
- Ramírez, J. A. (2002). *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rodríguez González, A. R. (2015). *Análisis y desarrollo del paisaje onírico y surrealista. Utilización de la fragmentación y la simetría como recurso plástico*. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco. <https://addi.ehu.es/handle/10810/18776>
- Steer, E. (2018). *Louise Bourgeois and Tracey Emin's Do Not Abandon Me*. elephant.art/louise-bourgeois-and-tracey-emins-do-not-abandon-me/
- Tello Sanz, Z. (2019). *Dorothea Tanning (1910–2012): El surrealismo de una mujer multidimensional*. [Trabajo fin de grado]. Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/85186?ln=es>
- Varela, N. (2019). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House.
- Walla, D. (2009). *All in this Together: Dorothea Tanning & Friends*. www.static1.squarespace.com/static/59822b3ef14aa16625ed0e8/t/5e00db544c1de744ec9b4d23/1577114460071/TANNING+%26+FRIENDS+online+2009.pdf

GESTIÓN CULTURAL MÁS ALLÁ DEL TURISMO Y DE LA IMAGEN DE CIUDAD: EL CASO DE MÁLAGA

SARA PÉREZ ASENSIO
Universidad de Alcalá

Resumen

En el contexto económico actual de la cultura, las ciudades y los museos, la recuperación del patrimonio y la revitalización urbana se establecen como un factor más de desarrollo territorial y de diferenciación. Considerándose también como una oportunidad de atracción de visitantes y de financiación para la creación de equipamientos culturales, el caso de Málaga cobra especial relevancia. Bajo la imagen de marca 'ciudad de los museos', en la última década asistimos a una desmesurada proliferación de equipamientos museísticos en el centro histórico, que no sólo encontraría su origen en el turismo cultural como actividad estratégica ya consolidada de la economía andaluza, sino que también podría obedecer a otras cuestiones dirigidas a obtener rentabilidad económica y a generar un producto turístico consumible, más que a una gestión cultural planificada y sostenible en el tiempo.

Palabras clave

Málaga, turismo, museos, marketing, políticas culturales

CULTURAL MANAGEMENT BEYOND TOURISM AND CITY IMAGE: THE CASE OF MALAGA

Abstract

In the current economic context of culture, cities, and museums, the restoration of heritage and urban revitalization are established as yet another factor for the development and prominence of a certain territory. Contemplated as an opportunity to attract visitors and fund the creation of cultural facilities, the case of Malaga is particularly relevant. Throughout the last decade, and under the umbrella of the 'city of museums' brand image, we have witnessed a disproportionate proliferation of museum facilities in the historic centre, which would not only find its origin in cultural tourism as an already consolidated strategic activity of the Andalusian economy but also which could also be due to other issues aimed at obtaining economic profitability and generating a consumable tourism product, rather than planned and sustainable management of the cultural capital.

Keywords

Malaga, tourism, museums, marketing, cultural policies

Sumario

1. Introducción
2. La cultura del consumo y el producto en el arte
3. El marketing como recurso estratégico para el museo y la ciudad
4. Málaga, ciudad de museos
5. Conclusiones
6. Bibliografía

1. Introducción

[...] históricamente, todas las producciones culturales que considero—espero no ser el único que lo haga—, que un cierto número de personas considera algunas de las actividades más elevadas de la humanidad (matemáticas, poesía, literatura, filosofía), se hicieron sin atender a índices de audiencia ni a la lógica del mercado (Bourdieu, 1999, en Mottola, 2013, p. 63).

La cultura, en muchos casos catalizadora de procesos de regeneración urbana en el desarrollo de las ciudades, también ha sido un instrumento clave para la aplicación de políticas culturales locales vinculadas a las dinámicas del turismo y de los museos. Ya sea a través de proyectos arquitectónicos emblemáticos, de eventos transformadores o de equipamientos culturales (Gray, 2007), la cultura se enmarca en la lógica del consumo actual como un producto más, cuyo valor contribuye a la recreación de imaginarios y al reposicionamiento de aquellas ciudades que han visto sus modelos de atracción turística agotados. En este sentido, algunos autores como Gil-Manuel Hernández i Martí y Joaquim Rius-Ulldemolins (2016) han evidenciado desde el paradigma de ciudad creativa¹ las deficiencias de las políticas culturales de ciudades españolas como Barcelona² o Valencia.

Cabe señalar que las intervenciones vinculadas a la revitalización económica y urbana de las grandes capitales españolas y europeas no son ajenas a la creación de instituciones y equipamientos museísticos. Málaga representa un caso avanzado de estas estrategias. La capital de la Costa del Sol no solo ha orientado su gestión pública hacia la generación de equipamientos culturales en la última década, sino que de forma paralela ha trabajado la idea de musealizar la ciudad a través de la recuperación del escaso patrimonio existente en su centro

¹ Menger (2010) explica la necesidad de competir en este contexto global de ciudades turísticas que desarrollan sus políticas bajo el paraguas de la promoción de la cultura.

² El Modelo Barcelona y las experiencias de *branding* de la ciudad también han sido temas tratados en abundante literatura crítica (Balibrea, 2001; Rodríguez Morató, 2008).

histórico y de la tematización del mismo en torno a la figura de Pablo Picasso, entre otras iniciativas.

Partiendo de la consideración del museo como un activo económico que se ve influenciado por el impacto del turismo cultural, Málaga se presenta como un caso de interés sobre el que cuestionar si las intervenciones llevadas a cabo operan únicamente en lo superficial y quedan vacías de significado, o si por el contrario poseen un valor referencial para la ciudad y se sobreponen a las tendencias del “escaparatismo” del consumo cultural y turístico actual mediante una planificación y gestión responsables de las autoridades ejecutoras competentes en la materia.

Así, la metodología empleada para el desarrollo del artículo en este acercamiento a la casuística malagueña, parte de una primera aproximación a las tendencias del consumo cultural y turístico en nuestros días, así como otras cuestiones relacionadas con el arte y por extensión, la cultura en el contexto del capitalismo. El recorrido teórico enlaza con la contextualización de un marco general relacionando conceptos del turismo, el marketing y los museos, siendo estos últimos el eje central de la política cultural malagueña. Se exponen algunos aspectos formales relacionados con los procesos de transformación del centro urbano de la ciudad y otras cuestiones con respecto a los poderes públicos de la misma. Concretamente se ponen de manifiesto diversas actuaciones llevadas a cabo por el Ayuntamiento de Málaga, estrechamente relacionadas con el debate actual sobre la viabilidad real de su gestión cultural local. La recogida de impresiones se completa con información institucional y datos obtenidos de fuentes secundarias. Por último, se expone una valoración crítica final sobre lo estudiado.

1.1. La cultura del consumo y el producto en el arte

El individuo de la sociedad posmodernista del siglo XXI, además de adolecer una serie de males como la pérdida de conciencia histórica, la atención fugaz o el boom del yo y las tecnologías (Han, 2012), sigue las

tendencias del momento y busca satisfacer la necesidad de responder—de forma instantánea—a los estímulos que saturan su realidad, marcada por el multitasking. La contemplación y la reflexión, procesos fundamentales para la cultura, se ven sustituidos por pulsiones narcisistas y por el deseo de vivir nuevas experiencias afectivas y sensoriales para su bienestar personal, anhelando de forma constante un estado de armonía que en muchos casos sólo se consigue mediante el consumo. Bauman citando a George Steiner, señala que “para los que buscan experiencias y coleccionan sensaciones, el fenómeno del arte sólo cobra relevancia si se manifiesta como acontecimiento”, convirtiéndose en fuente de sensaciones consumibles, en un objeto cultural que surge para generar “un impacto máximo y una obsolescencia instantánea” (Bauman, 2006, p. 45).

Así, en una época de “sobredosis de imágenes y de abundancia de oferta cultural”, donde además el arte contemporáneo se ha vuelto omnipresente llegando al cine, a la literatura, a la música, a la publicidad, al diseño, etc. (Santo, 2019, p. 81) se advierte que

“la saturación, el hiperestímulo visual en el que se da nuestra cultura nos obliga a agudizar nuestra capacidad de conocimiento, de distancia crítica en relación a las imágenes tanto en la vida privada como en la pública. Cuestión entonces de matiz, de posición, de perspectiva, ante el acto de ver. En el que ninguna inocencia se puede adjudicar al mirar ni al producir” (Martínez, 2008, p. 92).

En este panorama «aura ´tico»³ donde el arte se convierte en una iconoclastia moderna que consiste en “fabricar imágenes en las que no hay nada que ver” (Baudrillard, 1997/2006), cualquier elemento puede ser susceptible de ser musealizado (Danto, 1999, p. 115-128). Este proceso en el que se aíslan los objetos artísticos de su nacimiento y desarrollo históricos entorpece la valoración de los mismos por el

³ Ya lo vaticinaron autores como Walter Benjamin: “día a día se hace evidente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción” (Benjamin, 1936).

receptor: en primer lugar, por la propia descontextualización y saturación⁴ de lo que se expone, y en segundo lugar porque en esta desvinculación, su valor—semántico y material—queda a merced de un discurso diferente, susceptible de mercantilizarse como objeto de consumo. Es aquí donde se deja atrás el capitalismo de producción y se consolida un capitalismo cultural (Lipovetsky, 2006). Los productos ya no se evalúan por su utilidad. Ahora su valor depende de lo que son capaces de significar. Sobre esta dimensión simbólica se asentaría el consumo actual de productos culturales y turísticos. En este sentido, lo único que diferenciaría al turismo cultural del consumo cultural es que la experiencia se vincula a un viaje (Ramos, 2007, p. 69), pero ambas prácticas sociales se sustentarían en los diferentes gustos, preferencias y hábitos de los públicos que se ven atraídos y persuadidos por los valores aspiracionales y las promesas de marca vinculadas a dichos productos.

Otros factores como la creciente demanda en el sector cultural y las nuevas tecnologías de la comunicación, han modificado las formas de interacción con el entorno y los diferentes actores que participan en el ámbito de la cultura, produciendo fenómenos que no se habían experimentado hasta ahora. Lo virtual coexiste con el mundo sensible afectando al producto cultural-artístico y a la relación del receptor con el mismo. No es necesario estar presente físicamente para que se produzca un intercambio de impresiones. Las experiencias culturales de la visita al museo o a una exposición entendidas como una actividad social, se han diluido en una "interactividad individualizada" (Ramos, 2007, p. 61) a través de las plataformas digitales de la «Red». La fractura o fragmentación de lo real, potenciada más si cabe por lo digital y por la fragilidad de las relaciones líquidas, también fomenta que el sujeto tenga serias dificultades para ver más allá de su identidad y del decorado, de lo apolíneo de Nietzsche, del simulacro. Así, el avanzado

⁴ "Demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto, fatigan los ojos y la mente" (Valéry, en Eco, U. y Pezzini, I., 2014).

espectador de Débord tanto en la dimensión física como en su hiperrealidad virtual, se articula como entidad hiperconsumidora de productos y experiencias, y aún más importante, de identidades y signos, pero no de significados, experimenta un mundo pasivo y estandarizado que funciona sin contenido (Clair, 2011), una ficción que desde la perspectiva sociológica se ha enmarcado en conceptos como el de Disneyficación (Bryman, 1999), extrapolable a las ciudades, donde los monumentos, la arquitectura urbana y sus paisajes urbanos se convierten también en elementos configuradores del escenario de consumo de la cultura del espectáculo.

1.2. El turismo como motor económico

La industria turística (agencias de viajes, excursiones, hoteles, publicación de guías) había surgido en torno a la idea romántica del viaje aventurero de la emergente burguesía europea del siglo XVIII. Para los intelectuales y artistas del momento, viajar era una forma de evadir las consecuencias sociales de la revolución industrial y también de cultivarse contemplando monumentos, ruinas y lugares emblemáticos donde ocurrieron hechos históricos de las civilizaciones pasadas. Sin embargo, a mediados del siglo XIX, con la aparición del barco de vapor, las redes ferroviarias y la mejora de carreteras, viajar por ocio se convirtió en una práctica de consumo que adquirió un valor de cambio (Ramos, 2007, p. 28). En este marco capitalista la producción turística se estandarizó dando lugar a un nuevo escenario de hipercompetitividad y masificación: guerra de precios, segmentación de mercados, etc. En el contexto español, a partir de mediados de los años setenta el número de turistas en España y el ingreso de los mismos comienza a incrementarse considerablemente, en gran medida por el aumento de la renta nacional y poder adquisitivo familiar tras el periodo franquista.

El rápido crecimiento económico y la tendencia expansionista del sector también fueron factores clave a la hora de reconvertir el turismo de ocio a escala mundial. Mientras que en el periodo anterior era la

oferta la que determinaba los destinos culturales que podían ser consumibles, a lo largo de los años ochenta y noventa del siglo XX, la demanda condicionaría la producción (Ramos, 2012, p. 47). En aras de cubrir esta demanda, en poco tiempo el turismo cultural⁵ pondría al servicio del individuo un mundo de sensaciones por explorar bajo el paraguas de la novedad y la adaptación a nuevas formas de comunicación e interacción.

En la actualidad, el turismo no ha dejado de ser un sector económico de gran importancia en el total de exportaciones⁶. Implica a todos los países del mundo con su determinante influencia sobre la balanza de pagos, el volumen del empleo o el producto interior bruto (PIB). En general, puede señalarse que es el tercer sector más importante de la economía mundial y se ha posicionado en España como una de las actividades de mayor peso en la economía española. Atendiendo a las cifras de los últimos años, a partir del 2018 se advierten tipos de interés bajos, variaciones en los tipos de cambio moderados, fuerte demanda de viajes aéreos, donde predomina el ocio, entretenimiento y vacaciones en un 56% como motivo principal del viaje en ese mismo año (Organización Mundial del Turismo, 2019). En 2019 el peso del turismo español alcanza los 154.487 millones de euros (12,4% del PIB), traducido en un aumento de 1,3 puntos desde 2015. Las ramas características del turismo generaron 2,72 millones de puestos de trabajo (12,9% del empleo total), constituyendo 0,8 puntos más con respecto al año 2015 (Cuenta Satélite del Turismo en España, 2019).

No obstante, hay que tomar en consideración que el turismo es un mercado especialmente susceptible a determinadas coyunturas

⁵ Se puede definir el turismo cultural como “el desplazamiento de personas desde sus lugares habituales de residencia hasta los lugares de interés cultural con la intención de recoger información y experiencias nuevas que satisfagan sus necesidades culturales (Richards, 1996).

⁶ La Organización Mundial del Turismo (OMT-UNWTO) y Organización Mundial del Comercio (OMC) establecen un ranking por categorías de exportación donde el turismo internacional se posiciona como tercera mayor categoría de exportaciones del mundo.

(catástrofes naturales, terrorismo, evolución de tipos de interés y crisis sanitarias). En 2020 se inició una tendencia decreciente que se vio enormemente potenciada a raíz de la pandemia COVID-19. España ocupaba la segunda posición mundial en ingresos por turismo internacional y llegadas de turistas internacionales antes de la pandemia (Organización Mundial del Turismo, 2019) mientras que en 2020 nuestro país recibió la visita de 19 millones de turistas extranjeros. Esta cifra supuso la pérdida de prácticamente 8 de cada 10 turistas que habían elegido España como destino turístico en 2019, traduciéndose en un retroceso del 77,3%. De igual manera, en el panorama internacional de las visitas a museos, entre el 2019 y el 2020 las cifras se desplomaron, destacando los diez museos de arte más visitados del mundo (The Art Newspaper, 2020). Según los datos recogidos en el Informe SGME Los museos españoles ante la pandemia de COVID-19, las visitas a museos españoles cayeron un 81 % entre marzo y noviembre de 2020, respecto al mismo periodo de 2019. Pero el año 2021 reveló una evolución positiva en el panorama turístico y cultural. Concretamente en Málaga, se estima que visitaron la provincia algo más de 9,2 millones de turistas en comparación con los 3,7 millones del año anterior. Casi dos millones de viajeros llegaron al aeropuerto de la ciudad, suponiendo un +77,5% con respecto al 2020. Los cruceros que entraron por el puerto cifran 118.000 pasajeros, lo que supondría un 194% más de pasajeros que el año anterior (Observatorio Turístico de Málaga, 2021, pp. 50-59).

1.3. El marketing como recurso estratégico para el museo y la ciudad

De forma paralela a la economía de mercado en la Europa occidental (1973-1980), en el escenario estadounidense y anglosajón ya se había comenzado a explotar el alto poder comercial que poseen los bienes culturales y las instituciones que los custodian (Walías, 2016, p. 203).

Philip Kotler había extrapolado la definición de marketing⁷ al sector cultural por primera vez en la obra en la obra *Marketing Management: Analysis, Planning and Control* (1967). Posteriormente comprobaría que la aplicación del modelo tradicional de mercadotecnia a los museos generaba riqueza económica⁸, claro precedente para el surgimiento de un movimiento descentralizador relacionado con la gestión empresarial y la globalización económica en Estados Unidos (Ramos, 2012, p. 118). El Museo Guggenheim de Nueva York, dirigido por Thomas Krens de 1988 a 2008, es un ejemplo de cómo el proceso de mercantilización de las instituciones museísticas estadounidenses modificó la percepción de los museos como entes conservadores y estoicos hacia una concepción de negocios dinámicos con capacidad de revitalización urbana, económica y social allí donde se ubicaran.

Desde el punto de vista de la economía del arte, la combinación de las técnicas del marketing y las excepcionalidades del sector museístico⁹ han sido un factor de éxito en el modelo de los grandes museos del mundo a la hora de posicionarse como agentes que dirigen las prácticas de ocio asociadas a la oferta y demanda artísticas. Los «museos estrella» se enmarcan dentro de lo que los autores Robert H. Frank y Philip J. Cook denominan “efecto estrella”. En su obra *Winner-take-all market* (1995) aplican este concepto a un gran número de profesiones y explican las razones de que en todos los sectores solo existan unos pocos considerados de primera categoría (a pesar de que otros muchos poseen el mismo talento o más que los reconocidos como personas estrella). Las mismas variables pueden aplicarse a las ciudades, y más

⁷ “ Un procedimiento, con un marcado carácter social, de creación, oferta e intercambio entre aquellos que poseen un producto y quienes pueden necesitarlo” (Kotler, 1995, en Ayestarán et al., 2012).

⁸ Fue Thomas Hovin, director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York en aquel momento quien siguió la estrategia propuesta por Kotler.

⁹ El desarrollo de modelo de *marketing* cultural de Francois Colbert y Manuel Cuadrado (2003) colocaría como eje central el producto y su capacidad de atracción, diferenciándose del modelo tradicional centrado en el mercado y la satisfacción de necesidades.

concretamente a los museos. Estas variables serían la oferta y la demanda que, desde la perspectiva del mercado, determinan por completo el fenómeno de las estrellas en el arte y los equipamientos museográficos que las contienen.

Así, los «museos estrella» han consolidado su reputación mundial a lo largo de los años con base en cuestiones como: poseer obras reconocidas por todos los públicos (así como los artistas emblemáticos de las mismas), el propio edificio¹⁰ que los alberga o, cuestión fundamental, el estar asociados a grandes ciudades turísticas (Frey, 2000). Si bien los grandes museos identifican su razón de ser con la definición de

“Institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, cuyo objetivo es adquirir, conservar, investigar, comunicar y exponer, con finalidades de estudio, educación y disfrute, testigos materiales del ser humano y del medio ambiente” (UNESCO-ICOM, en Recuero et al., 2016).

También han podido explotar al máximo las economías de escala con el fin de llegar a un gran número de personas. Junto con las industrias culturales y acompañados de políticas claramente expansionistas, las instituciones museísticas han desempeñado un papel fundamental en las dinámicas del consumo cultural y artístico por dos razones: en primer lugar, por centrar sus esfuerzos en el objeto cultural y su exhibición¹¹. En segundo lugar, por ofrecer alternativas de ocio y

¹⁰ En esta dinámica también participan los últimos adelantos en tecnología y sistemas expositivos, dando lugar en muchos casos a estructuras arquitectónicas innovadoras y expresamente diseñadas para mimetizarse con el entorno, como es el estudiado caso europeo del Pompidou de París. El museo sale a la calle para establecer un diálogo bidireccional y conectar con el público menos especializado, cumpliendo sus labores primarias de información, comunicación y pedagogía en grupos y segmentos sociales que hasta entonces no habían acudido al museo.

¹¹ No hay novedad en ello si observamos los inicios de los *gabinetes de curiosidades* o *maravillas* en la Antigüedad o el coleccionismo europeo del siglo XVI. Desde entonces la inercia histórica de adquirir y conservar bienes culturales como signo identitario, de poder o de distinción, se ha mantenido hasta nuestros días.

tiempo libre a través de dichos bienes y enclaves turísticos¹². No sorprende que las guías turísticas y las enciclopedias especializadas dediquen su contenido museístico al Museo del Prado, al Louvre, a la National Gallery de Londres, al Hermitage, al MoMA de Nueva York o a la Galería de los Uffizzi y al Museo del Vaticano en Roma. Estos museos

“se han convertido en máquinas de consumo. Si antes podían ser vistos como templos del conocimiento, de la reflexión o el aburrimiento, ahora son ante todo engranajes de la gran maquinaria consumista. Consumo de obras, de piezas exhibidas, pero también de simulacros, de copias de pósteres, de recuerdos, de objetos dispares, de morrallas y de exquisiteces, aderezado todo ello con la posibilidad de seguir consumiendo en sus librerías y restaurantes, lo que otorga una aureola de buen gusto y *savoir faire* a ese cliente de nuevo cuño y pátina de refinamiento a la moda” (Díaz, 2008, p. 117).

En el contexto español, la aparición de una cantidad ingente de equipamientos culturales y centros de arte contemporáneo (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, p. 19) en las diferentes comunidades autónomas, vino motivada principalmente por la posibilidad de generar beneficios equivalentes a los que el Guggenheim había supuesto para Bilbao. Las políticas culturales del momento buscaron posicionar a los museos como activos decisivos en la contribución a las infraestructuras económicas de la localidad o área determinada donde se encontraban. Sin embargo, unido a las desavenencias de la museología crítica y la nueva museología frente los planteamientos del marketing de los modelos de gestión estadounidenses del segundo tercio del siglo XX—que llegarían al ámbito cultural español, durante la década de los noventa, en el periodo ‘postfordista’ del desarrollo turístico generando cambios conceptuales y técnicos en el contenido y la estructura de los museos (Rico, 2006, p. 15)—, la crisis financiera a nivel mundial de mediados de 2008 lo

¹² Según las estadísticas del Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) del Ministerio de Cultura y Deporte, coordinado desde la Subdirección General de Museos Estatales, el 64% del público visita museos cuando viaja (Ministerio de Cultura y Deporte, 2020).

cambiaría todo. Las instituciones culturales españolas, dependientes en gran medida de la financiación pública, pronto verían esfumado todo el entusiasmo depositado en la idea de que el museo constituye una atracción en aquellos lugares donde el turismo tiene un gran peso en la economía. El clima de escepticismo resultante de la improvisación y ausencia de control sobre los recursos y los equipamientos construidos en este contexto de "boom museístico", tan criticado por autores como el conservador Manuel Ramos Lizana (actual director del Museo Arqueológico de Granada), y que trae reminiscencias de lo que ya había ocurrido previamente con el turismo durante la etapa de transición democrática española, planteó un momento de inflexión desde el punto de vista de la gestión cultural. Pese a todo, nada de esto fue impedimento para que la ciudad de Málaga continuara orientando su gestión pública hacia la instalación de equipamientos culturales, sin atender en su mayoría a la sostenibilidad de los mismos para/con una ciudad que ya de por sí había sido gentrificada por otros segmentos estrella del sistema turístico malagueño¹³ en las décadas anteriores.

4. Málaga, ciudad de museos

De la oferta turística recogida en el Plan Estratégico del turismo de Málaga 2016-2020¹⁴—turismo de cruceros, turismo de congresos, reuniones e incentivos, turismo idiomático y turismo cultural—, este último es el que ha evolucionado de forma notoria en los últimos años. En 2019 Málaga superó en oferta cultural a ciudades como Valencia, Sevilla, San Sebastián, Santander, Zaragoza y Valladolid. Así lo recogía el Informe lo Mejor de la Cultura 2019 (Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea, 2020) al valorar las ciudades españolas por la calidad e innovación de su oferta cultural. Con un 54,8% Málaga

¹³ El Área de Turismo del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Málaga puso en marcha en 2008 el Observatorio Turístico de la Ciudad de Málaga con el objetivo de conocer la evolución y características del sector en la localidad.

¹⁴ Elaborado por el Foro de Turismo de Málaga, órgano consultivo del sector turístico conformado en 2015.

ascendió al cuarto puesto, alcanzando su máxima valoración histórica. Otros datos que se aportaron de 2019 y 2020 sobre las denominadas insignias culturales de Andalucía (como el Festival de Cine de Málaga o el teatro Cervantes) situaron a Málaga en los cinco primeros puestos (Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea, 2019).

Unido a la gestión de estos eventos trascendentales, la oferta turística cultural de la ciudad se ha venido acompañando también de la voluntad de rehabilitar parte del patrimonio histórico de la ciudad, que curiosamente entre los años 50 y 70 del siglo XX había sido maltratado por la autorización de elevación de edificios que interferían en la visión de varios conjuntos histórico-artísticos¹⁵. La Catedral, la Alcazaba o el Castillo de Gibralfaro son ejemplos de ello. También en la actualidad figuran como atracciones en las diferentes rutas culturales de la ciudad, siendo esto una muestra más de la musealización de los recursos del territorio como expresión de la gestión de la cultura (Layuno, 2007, p. 158). Y es que:

“El patrimonio es un bien que genera directamente o indirectamente flujos económicos. Pueden suponer la diversificación de los recursos, la reducción de la estacionalidad turística o de desempleo, la promoción de puestos de trabajo estables, la atracción de programas europeos de desarrollo local, la recuperación de actividades artesanales, modernización de infraestructuras y equipamientos, financiación de reconstrucciones y proyectos de conservación en los museos y los monumentos” (Ramos, 2012).

Otras actuaciones vinculadas al planeamiento estratégico que el Ayuntamiento de Málaga ha llevado a cabo, en gran parte por la obtención de diversos fondos europeos como los fondos EDUSI

¹⁵ El arquitecto y urbanista González Edo ya planteó las problemáticas de las ordenanzas de 1902 que favorecían diversas operaciones urbanísticas insensibles con el patrimonio. A su vez, propuso el Plan General de Ordenación de 1950 con la intención de salvaguardar el patrimonio urbano malagueño y los valores paisajísticos de la ciudad, que estaban siendo atentados por la desregulación urbanística que sufrió la ciudad durante los años 60 y 70 del siglo XX con el desarrollo del turismo de masas en la Costa del Sol. Sin embargo, sería derogado en 1964 (Barrera, 2016, p. 19).

(Estrategia de Desarrollo Urbano Sostenible e Integrada) o el FEDER (Fondo Europeo de Desarrollo Regional), se realizaron sobre los antiguos Arrabales o barrios como Lagunillas, Trinidad, Perchel o El Ejido (EFE, 2016). El Plan Director del Barrio de las Artes - SoHo Málaga (2011-2014) sobre el Ensanche Heredia es otro ejemplo de cómo la administración municipal ha realzado el valor de la cultura, contribuyendo directa e indirectamente a los procesos de gentrificación que sufre el centro (Vázquez de la Rosa, 2021). La remodelación del casco urbano¹⁶ y la transformación de las viviendas en alojamientos turísticos han provocado que paulatinamente la población residente se vea expulsada o desplazada.

Estas intervenciones han propiciado también la oportunidad de conseguir financiación para equipamientos culturales¹⁷. Mientras que a principios de la década de los noventa encontramos sólo cuatro museos en la ciudad: Museo Loringiano (1859), Museo Tesoro de la Cofradía de la Expiración (1957), Museo de Artes y Costumbres Populares (1976) y Museo Casa Natal de Picasso (1988) (Ayuntamiento de Málaga, 2015), en 2015 la cifra ascendió a 35. En el año 2022 el Ayuntamiento de Málaga registra un total de 38¹⁸, en su mayoría concentrados en el casco histórico de la ciudad (Fig. 1) y de tipologías diversas: arqueología, etnográficos, arte contemporáneo, religiosos, de ciencia, sobre personajes ilustres, entre otros. En muchos casos se tratan de centros de interpretación (Teatro Romano), salas expositivas arqueológicas o de cofradías religiosas (Museo-Tesoro de Cofradía la Expiración), conjuntos

¹⁶ Se habrían perdido más de 569 edificios de patrimonio histórico desde 1957 (Gente Corriente, 2017).

¹⁷ En desarrollo urbano del modelo de Barcelona y los clústeres del Raval, Glòries y Montjuïc ya se recogía una voluntad similar de utilizar grandes infraestructuras culturales que a su vez sirvan de palanca de regeneración urbana (Rius, 2014, p. 412).

¹⁸ En el directorio oficial no figuran el Museo Aeronáutico de Málaga, La Concepción Jardín Botánico - Histórico de Málaga (Loringiano), el Centro de Interpretación del Teatro Romano, el Museo de la Imaginación y los Yacimientos Arqueológicos de la Araña, entre otros. Sí aparecen en otras páginas web turísticas, que redondean sobre la cifra de 40 museos en total. Dependiendo de dónde se consulte la información, los museos pueden variar en nombre y cantidad.

histórico-patrimoniales (Museo-Basílica de Santa María de la Victoria) o colecciones privadas de coches curiosos (Museo Automovilístico y de la Moda) emplazados en continentes sin una gestión cultural real del proyecto. Es por esto que resulta un atrevimiento considerar que todos estos equipamientos son museos por definición.

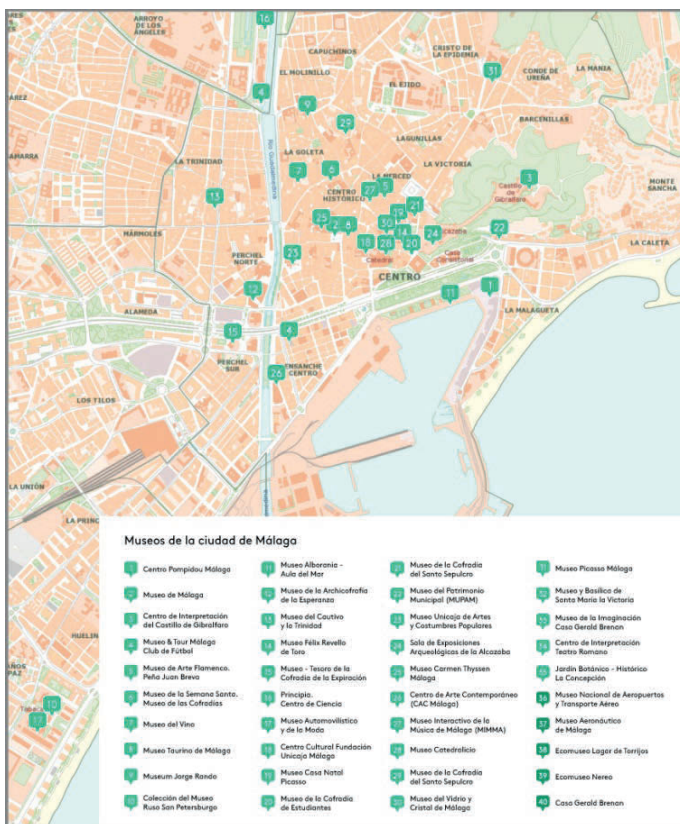


Fig. 1. Listado del directorio oficial museos de la ciudad de Málaga y ubicación actual de los mismos. Los indicadores en otro color no se han incluido en el mapa por encontrarse alejados del centro urbano. Fuente: Elaboración propia a partir de visita.malaga.eu y sig.malaga.eu.

De forma paralela a la instalación de muchos de los equipamientos museísticos señalados en el plano, el Ayuntamiento de Málaga presentó la submarca 'Málaga, ciudad de museos. Donde habita el arte' (Fig. 2),

cuyo isotipo representaría a los seis museos más emblemáticos de la ciudad. Los trazos del texto estarían inspirados en las formas abstractas de Picasso. En este sentido, resulta revelador que a comienzos del año 2022 el Ayuntamiento haya puesto en marcha un concurso público para desarrollar otra marca territorio de la Ciudad de Málaga (Área de Turismo, Promoción de la Ciudad y Captación de Inversiones, 2022). Quizás las razones se encuentren en el documento Estrategia Málaga 2020, Prioridades para un trabajo conjunto, donde se referencia y se explica que ante posibles

“debates sobre la cierta sensación de burbuja con la política museística, siendo los museos para turistas [...] donde cuenta más la cantidad que la calidad [...], es necesario crear la marca ‘Málaga ciudad internacional de la cultura’, consolidando los equipamientos existentes e integrando otros” (Fundación CIEDES, 2020).



Fig. 2. A la izquierda, marca turística de Málaga seguida de la submarca para promocionar el segmento cultural de Málaga. A la derecha, ilustración que denuncia la gentrificación turística provocada por la gestión de los equipamientos, referenciando el concepto de McDonaldization de George Ritzer (1993). Fuente: Ayuntamiento de Málaga / Twitter Málaga Ciudad Genial / gentecorriente.net, actualidad crítica sobre Málaga.

Pero este intento por tematizar la ciudad en torno al arte ya se advirtió en el II Plan Estratégico de Málaga (2006) con algunos proyectos estrella como “Ágora Mediterráneo”, “Málaga Tur” y “Málaga, ciudad que se enriquece con la diversidad cultural”, esbozados para “hacer de la metrópoli malagueña un Museo abierto o Megamuseo en el Centro Histórico” y para potenciar dicho conjunto mediante manifestaciones culturales y artísticas, especialmente ligadas a la figura de Pablo Picasso

(Fundación CIEDES, 2006). El ensayo crítico y experimento creativo del artista López Cuenca, llamado *Sobrevivir a Picasso* y expuesto en la Galería Juana de Aizpuru (Madrid) en 2010, cuestionaba precisamente la narrativa oficial urbana en torno al artista. El abuso de esa idea impostada de ciudad picassiana podría haber generado el efecto contrario al buscado: más que convertirse en factor identitario y ser sinónimo de modernidad, habría quedado en anécdota cultural para el turista que, lejos de vincular la idea de ciudad de museos con la capital malagueña, todavía sigue posicionándola como enclave turístico de sol y playa, y entre tanto, de golf. Pese a ello, hay que reconocer que la apertura del Museo Picasso Málaga (MPM) en 2003 con cifras históricas de visitantes (Fig. 3), supone un hito determinante para la apuesta de la ciudad como destino cultural (Ramos Lizana, 2007, p. 150). A partir de este momento comenzaría una carrera por cerrar acuerdos de cesión temporal de colecciones (Fig. 4)¹⁹.

Impacto económico directo del Museo Picasso Málaga (2004-2006)

Año	N.º turistas + excursionistas	+ Gasto de los visitantes	- Gastos del museo	+ Ingr. explotación	Total
2004	367 367	15 062 047 €	8 265 162	2 688 562	9 445 447 €
2005	289 425	11 866 425 €	9 890 240	2 159 098	4 135 283 €
2006	294 828	12 087 974 €	10 000 000	2 300 000	4 387 974€
Total					17 968 704 €

Fig. 3. Impacto económico directo del Museo Picasso Málaga (2004-2006). Fuente: Ramos, M. (2007). *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón, Trea. p. 50.

Se ha visto que los grandes museos, determinados por los intercambios de la economía globalizada, han encontrado en los programas de marketing de patrocinio la posibilidad de continuar expandiendo su presencia mediante la puesta en marcha de franquicias por todo el mundo. El modelo tiene como objetivo fundamental que la

¹⁹ También motivada por la iniciativa de optar a la 'capitalidad cultural europea 2016' y que finalmente en ese año obtendría San Sebastián.

entidad con la que llega a un acuerdo promocióne a la institución matriz (Recuero, Blasco y García de Madariaga Miranda, 2006, p. 114). Aplicándolo a la ciudad de Málaga, las filiales blockbuster del Museo Carmen Thyssen (2011), el Pompidou de París (2015) o la Colección del Museo Ruso de San Petersburgo (2015) son resultado de esta estrategia de sucursales que aportan cierto prestigio y notoriedad por la entidad de la que derivan. Sin embargo, según medios de prensa local, el éxito de estos «museos estrella» apadrinados por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga²⁰ ha sido relativo. Las sedes del Pompidou y el Museo Estatal Ruso de San Petersburgo dejaron de ser novedad un año después de su apertura con una caída en la venta de entradas de un 54,8% en 2016. Para impedir el déficit presupuestario de 1.429.000 euros (La Opinión de Málaga, 2016), José María Luna, gerente de la administración local que los gestiona, la Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y Otros Equipamientos Museísticos y Culturales²¹, solicitó al Ayuntamiento que inyectara 1.059.000 euros para ajustar las diferencias entre ingresos y gastos. Otra noticia del 2021 explica que para mantener las filiales del Pompidou y de la Colección del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo en la ciudad, el Ayuntamiento de Málaga realizaría una inversión de 14,35 millones de euros en los convenios acordados con las instituciones matriz hasta los años 2025 y 2035, respectivamente (López, 2021).

²⁰ Dentro de la organización municipal y el Área de Gobierno de Cultura, Deporte, Turismo, Educación, Juventud y Fomento del Empleo, se encuentra la Delegación de Cultura y el servicio de Coordinación y Gestión de Actividades de Centros Culturales y Museísticos.

²¹ En virtud del acuerdo adoptado por el Excmo. Ayuntamiento Pleno de Málaga, en sesión ordinaria celebrada el día 27 de noviembre del año 2014, dejó de ser Fundación. En la actualidad este organismo tiene la naturaleza jurídica de agencia pública administrativa local para la realización de la competencia del Ayuntamiento de Málaga en régimen de descentralización funcional, en materia de planificación y gestión de actividades culturales, gestión de equipamientos culturales y museísticos y promoción de la cultura. La duración de la misma sería indefinida, y en caso de extinción o supresión, sus competencias serían asumidas por el Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

Nº	Museo/Equipamiento	Gestión/Administración	Año	Nº	Museo/Equipamiento	Gestión/Administración	Año
13	Jardín Botánico - Histórico La Concepción/Loringiano	Ayuntamiento de Málaga	1859	5	Museo de Arte Flamenco. Peña Juan Brea	Peña Juan Brea	2008
15	Museo - Tesoro de la Cofradía de la Expiración	Archicofradía de la Expiración	1967	36	Museo Nacional de Aeropuertos y Transporte Aéreo	AENA	2009
23	Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares	Fundación Unicaja	1976	4	Museo & Tour Málaga Club de Fútbol	Fundación del Málaga Club de Fútbol	2009
19	Museo Casa Natal Picasso	Agencia Pública para la Gestión	1988	7	Museo del Vino	Consejo Regulador de la D.O. Málaga y Sierras de Málaga	2009
11	Museo Alborania - Aula del Mar	Centro de Estudios Marinos Aula del Mar	1989	12	Museo del Vidrio y Cristal de Málaga	Archicofradía de la Esperanza	2009
32	Museo y Basílica de Santa María la Victoria	Ayuntamiento de Málaga	1994	30	Centro de Arte Contemporáneo (CAC Málaga)	Gestión privada	2009
28	Museo Catedralicio	Diócesis de Málaga	1997	17	Museo Automovilístico y de la Moda	Ayuntamiento de Málaga	2010
5	Centro de Interpretación del Castillo de Gibralfaro	Delegación de Turismo - Ayuntamiento de Málaga	1998	6	Museo de Semana Santa. Museo de las Cofradías	Agrupación de Cofradías de Semana Santa	2010
39	Ecomuseo Nereo	Artilleros Nereo	1998	14	Museo Félix Revello de Toro	Fundación Félix Revello de Toro	2010
38	Ecomuseo Lagar de Torrijos	Junta de Andalucía	1999	54	Centro de Interpretación Teatro Romano	Junta de Andalucía	2010
8	Museo Taurino de Málaga	Diputación de Málaga	1999	13	Museo del Cautivo y la Trinidad	Cofradía del Cautivo	2011
16	Principia. Centro de Ciencia	Junta de Andalucía y Diputación de Málaga	2000	25	Museo Carmen Thyssen Málaga	Fundación Palacio de Villalón	2011
21	Museo de la Cofradía del Santo Sepulcro	Cofradía del Santo Sepulcro	2002	18	Centro Cultural Fundación Unicaja Málaga	Fundación Unicaja	2014
24	Museo Félix Revello de Toro	Fundación Félix Revello de Toro	2002	9	Museum Jorge Rando	Fundación Jorge Rando	2014
29	Museo de la Cofradía del Santo Sepulcro	Cofradía del Santo Sepulcro	2002	37	Yacimientos Arqueológicos de la Araña	Junta de Andalucía, Ayuntamiento	2014
27	Principia. Centro de Ciencia	Junta de Andalucía y Diputación de Málaga	2002	40	Casa Gerald Brenan	Ayuntamiento de Málaga	2014
26	Museo Automovilístico y de la Moda	Ayuntamiento de Málaga	2003	10	Colección del Museo Ruso San Petersburgo	Agencia Pública para la Gestión	2015
31	Centro Cultural Fundación Unicaja Málaga	Fundación Unicaja	2003	1	Centro Pompidou Málaga	Agencia Pública para la Gestión	2015
20	Museo de la Cofradía de Estudiantes	Cofradía de los Estudiantes	2005	2	Museo de Málaga	Ministerio de Cultura de Junta de Andalucía	2016
22	Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM)	Ayuntamiento de Málaga	2007	53	Museo de la Imaginación	Gestión privada	2018

Fig. 4. Relación de museos y administraciones gestoras por año de inauguración o reapertura siguiendo la numeración en el plano anterior. Fuente: Elaboración propia a partir de malagamuseum.com / malagaturismo.com

Otro caso que pone en tela de juicio la gestión de las cuentas municipales sería el fracaso de Art Natura o Museo de las Gemas (2012), abierto y cerrado en apenas dos horas en las instalaciones del complejo municipal de la antigua Tabacalera. Supuso un derroche público de más 20 millones de euros sin contar con añadidos posteriores generados por el conflicto judicializado entre el Ayuntamiento de Málaga y la empresa promotora del proyecto (Fernández, 2020). Tres años después, aprovechando las obras de adecuación del espacio desierto que dejaba el fiasco de este museo, el 25 de marzo de 2015 llegaría la Colección del

Museo Ruso de San Petersburgo con un presupuesto de 3.694.887,64€ y una estimación de ingresos por entrada de 516.000 euros. La diferencia de los gastos menos los ingresos serían cubiertos por las arcas municipales (Griñán, 2014). A pesar de que la filial ha conseguido establecer un vínculo con el tejido cultural local, pues alrededor de 173 artistas y colectivos creativos locales han intervenido en los pabellones de la Tabacalera y se han desplegado 633 actividades por las que han pasado 80.803 personas en los seis años del museo (López, 2021), las previsiones calculaban que el museo podría recibir 150.000 visitantes al año, pero los últimos registros (82.724 visitantes) en el ejercicio previo a la pandemia COVID también se alejaron claramente de estas expectativas (López, 2021).

Con vistas a los presupuestos de 2022, en las cifras que aportó el Ayuntamiento de Málaga en 2021, se estimó que, para sufragar los costes del funcionamiento de los diferentes equipamientos culturales, las arcas municipales aportarían 15,7 millones de euros, de los cuales 10.182.744 euros irían destinados a la Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y Otros Equipamientos Museísticos y Culturales. Teniendo en cuenta estas variables, la balanza final resulta deficitaria. Parece que los métodos de financiación para costear el mantenimiento de los equipamientos culturales creados continúan basándose mayoritariamente en el presupuesto municipal.

5. Conclusiones

En este artículo se proponía revisar y demostrar que las políticas culturales locales sobre la ciudad de Málaga han seguido varias estrategias no excluyentes: la inauguración de proyectos emblemáticos capaces de generar una importante repercusión a corto plazo, la revalorización de bienes patrimoniales convencionales, la proyección de planes urbanísticos y tecnológicos, etc. Todo ello se ha completado con la invención de nuevos recursos museísticos. El Museo Picasso, el Museo Carmen Thyssen, el Centro Pompidou o la Colección del Museo

Estatal Ruso de San Petersburgo son algunos de los equipamientos que reciben importantes cantidades de dinero público tras su creación, aun sabiendo que la permanencia de los mismos en la ciudad tiene fecha de expiración y depende de la rentabilidad que produzcan. Contando con el poder de la denominación de las entidades principales que los amparan,

“estos museos contribuyen a la conformación de una identidad de ciudad donde se encuentran aportando una «imagen de marca turística», pero no basta con pensar que la identidad de los mismos es suficiente garantía para lograr un posicionamiento mercantil y ganar la necesaria audiencia” (Ramos, 2012, p. 124).

Bajo el pretexto de posicionar a la ciudad como capital cultural—tendencia general en otras ciudades contemporáneas que han utilizado la cultura como reclamo para sus políticas de crecimiento—el Ayuntamiento de Málaga ha visto en las sucursales de los «museos estrella» mencionados la posibilidad de ofrecer a sus visitantes “experiencias integrales” que van más allá del arte (Frey, 2000, p. 75) y que al mismo tiempo beben del protagonismo turístico de Málaga. Pese a ello, la integración de estos equipamientos con respecto a los intereses colectivos del territorio, la historia de la zona y sus habitantes, resulta insuficiente. En este sentido, las bondades museísticas ensalzadas en los planes estratégicos malagueños de la última década distan notablemente de los resultados actuales. De hecho, el enfoque gubernamental de la planificación sostenible expuesta en ellos todavía relaciona el éxito de sus programas en base a los saldos positivos de gasto turístico, la afluencia de visitantes o la creación de empleo—precario—a diferencia de otras tendencias decrecentistas²² en el panorama europeo.

²² Serge Latouche, economista francés, es uno de los autores que bajo el término “Decrecimiento” cuestiona los modelos económicos occidentales y de consumo capitalista donde el crecimiento infinito es sinónimo de desarrollo. Así, al hablar de desarrollo sostenible se cae en un pleonismo, en una redundancia o impostura que no soluciona el problema de fondo (Latouche, 2008, p. 113).

En este primer nivel se hace evidente la escasa sostenibilidad del modelo de gestión cultural del que participarían la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Málaga, entre otras entidades gestoras que, si bien son públicas, han venido externalizando la tramitación de determinados procedimientos administrativos relacionados con la gestión de los equipamientos museísticos creados. De igual manera, la diferencia entre los costes astronómicos que han supuesto las actuaciones para construir la imagen de ciudad de museos y el retorno de inversión y beneficios obtenidos, muestra un claro desequilibrio en los balances económicos y financieros de los presupuestos municipales, fruto de la ausencia de un trabajo previo de investigación sobre las variables reales de la situación y de una planificación coherente más allá del rédito electoral.

Asimismo, tampoco se evidencian los resultados favorables para el tejido local urbano. Desde la perspectiva social, surgen serias dudas sobre el presunto diálogo que mantienen las autoridades malagueñas con la realidad de la ciudad y su comunidad. Ángeles Layuno (2007) explicaba que “la diferencia entre una ciudad y un museo, es que la ciudad es un organismo vivo, con actividad cotidiana, esto es, con sus funciones y su población permanente” (Layuno, 2007, p. 144). Así, iniciativas como el megamuseo urbano han dejado un centro histórico masificado obviando las posibles implicaciones que este proceso de estandarizar espacios para el consumo artístico pudiera tener, por ejemplo, la modificación del uso de la vivienda o la pérdida de patrimonio arquitectónico urbano.

Perpetuar iniciativas que no han cumplido las expectativas económicas y culturales planteadas es una muestra más de que la gestión se asemeja más a la de un proyecto empresarial y no a la de un proyecto de ciudad.

La fórmula de la espectacularidad tiene sus límites. Obtener números a final de año y garantizar la conversación en los medios de comunicación no sitúa a la cultura en una posición de interacción

constructiva con la sociedad, en todo caso la convierte en una “píldora” más del turismo cultural con la consiguiente trivialización y pérdida de autenticidad del contenido musealizado.

6. Bibliografía

- Área de Turismo, Promoción de la Ciudad y Captación de Inversiones (2022). *El Ayuntamiento pone en marcha un concurso para diseñar la marca ciudad de Málaga dirigido a profesionales nacionales e internacionales del 'Branding'*. www.malaga.eu/visorcontenido/ANUDocumentDisplay/165015/NOTAINFORMATIVA.pdf
- Ayestarán, R., Rangel, C. y Sebastián, A. (2012). *Planificación estratégica y gestión de la publicidad. Contactando con el consumidor*. Madrid: ESIC Editorial.
- Ayuntamiento de Málaga (2015). *Memoria Museos de Málaga: Espacios para la Integración Candidatura Premio Ciudadanía 2015*. www.mptfp.gob.es/dam/es/portal/funcionpublica/gobernanza-publica/calidad/reconocimiento/premios/premios2015/Museos_de_Malaga.pdf
- Ayuntamiento de Málaga (2021). *Informe General de Contabilidad Analítica Ejercicio 2021 Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Organismos Autónomos y Consorcio*. www.malaga.eu/export/sites/malaga.eu/el-ayuntamiento/economia-y-presupuestos/galleries/Coste-Servicios-Municipales/Informe-sobre-la-determinacion-del-coste-por-actividades-Excmo-Ayto-Malaga.-Ejercicio-2019.pdf
- Ayuntamiento de Málaga (s.f.). *Málaga, ciudad de museos*. <https://cdn.website-editor.net/f965ad1f3b1147b5a935ecb7374dc02d/files/uploaded/folleto-malaga-ciudad-de-museosesweb.pdf>
- Balibrea, M. (2001) Urbanism, culture and the post-industrial city: Challenging the 'Barcelona model'. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2, 187-210. doi.org/10.1080/14636200120085174
- Barrera, D. (2015). La labor de José Joaquín González Edo en la protección del patrimonio urbano. *Quiroga, Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 9, 10-23.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Toledo: Amorrortu Editores.
- Bauman, Z. (2006). *Arte ¿Líquido?* España: Sequitur.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.
- Bryman, A. (1999). The Disneyization of society. *The Editorial Board of The Sociological Review*, 47, 25-47. doi.org/10.1111/1467-954X.00161

- Bujalance, P. (2021). *El Museo Ruso confirma su presencia en Málaga hasta 2035*. https://www.malagahoy.es/ocio/museo-ruso-confirma-presencia-malaga-2035_0_1573643614.html
- Bujalance, P. (2021). *Falta un millón en los museos de Málaga*. *Málaga Hoy*. www.malagahoy.es/ocio/museos-malaga-falta-millon_0_1540046489.html
- Centro de Investigación, Divulgación e Innovación Turística de Ostelea (IDITUR). *Museos y turismo cultural: tendencias en España y a nivel global*. www.ostelea.com/sites/default/files/2020-05/Ocio%20y%20cultura_museos.pdf
- Clair, J. (2011). *Malestar en los museos*. Gijón: Trea.
- Colbert, F., y Cuadrado, M. (2003). *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Danto, W. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, I. (2008). *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*. Gijón: Trea.
- Eco, U. y Pezzini, I. (2014). *El Museo*. Madrid: Casimiro.
- EFE (2016). *Málaga destinará más de 18 millones a potenciar la renovación urbana del Perchel-Lagunillas*. www.diariosur.es/malaga-capital/201610/10/malaga-empleara-millones-fondo-20161010170720.html
- Fernández, C. (2020). *El gran fiasco del Museo de las Gemas en Málaga*. www.malagahoy.es/malaga/fiasco-Museo-Gemas-Malaga_0_1434157128.html
- Frey, D. (2000). Museos estrella. En Frey, D. (ed.). *La economía del arte*. Barcelona: La Caixa. www.objetivoarte.com/pdf/LA-ECONOMIA-DEL-ARTE.pdf
- Fundación CIEDES. (2006). *II Plan Estratégico de Málaga*. https://ciedes.es/images/stories/Libros_PEM/IIPEM.pdf
- Gente Corriente (2017a). *La gentrificación y sus efectos en Málaga*. <https://transversal.at/media/uploads/2021/08/06/gc-primavera2017.pdf>
- Gente Corriente (2017b). *McMuseos*. *Málaga*. www.transversal.at/media/uploads/2021/08/06/gc-primavera2017.pdf
- Gray, C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215. [dx.doi.org/10.1080/10286630701342899](https://doi.org/10.1080/10286630701342899)
- Griñán, F. (2014). *El Museo Ruso costará en 2015 a las arcas municipales 420.000 euros más que el Pompidou*. www.diariosur.es/culturas/201412/10/museo-ruso-costara-2015-20141209231029.html
- Griñán, F. (2020a). *Plan Estratégico del Turismo de Málaga 2016-2020*. www.ciedes.es/images/stories/Laura/PLAN_2020/2PLAN ESTRATEGICO_TurismoMalaga.pdf
- Griñán, F. (2020b). *Plan Estratégico del Turismo de Málaga 2020-2024*. <http://s3.malagaturismo.com/files/933/933/plan-estrategico-turismo-2021-2024-def.pdf>
- Griñán, F. (2020c). *Estrategia Málaga 2020. Prioridades para un trabajo conjunto*. ciedes.es/images/stories/Libros_PEM/2020.pdf

- Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). *Cuenta Satélite del Turismo en España. Últimos datos*.
www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=estadistica_C&cid=1254736169169&menu=ultiDatos&idp=1254735576863
- Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y patrimonio histórico (2022). *Directorio de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía*.
www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaypatrimoniohistorico/areas/museos-arte/directorio-museos.html?items_per_page=10&municipio=Málaga&provincia=Málaga&sort_by=unidad&text=&page=0
- Kotler, P. (1967). *Marketing Management: Analysis, Planning and Control*. Upper Saddle River: Prentice-Hall.
- La Opinión. (2016). *El Pompidou y el Ruso bajan a menos de la mitad sus ingresos por entradas*. www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2016/10/26/pompidou-ruso-bajan-mitad-ingresos-28305070.html
- Latouche, S. (2008). *La apuesta por el decrecimiento*. Barcelona: Icaria.
- Layuno, A. (2007). El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial. *Oppidum, Cuadernos de Investigación*, 3, 133-164.
- Lipovetsky, G. (2010). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- López, A. (2021). *Málaga destinará más de 14 millones de euros a retener las marcas del Pompidou y el Museo de San Petersburgo*.
www.diariosur.es/culturas/malaga-marca-pompidou-ruso-20210513142215-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww
- Málaga Ciudad Genial (2018). *Logotipos ciudad*.
<https://twitter.com/turismodemalaga/status/966636291944255488?lang=ca>
- Málaga Museum. *Página web oficial*. <https://malagamuseum.com/es/>
- Martínez, A. (2013). Narraciones/visibilizaciones de la diferencia en la cultura de la Interfaz. En Notario, A. (Ed.), *Estética: perspectivas contemporáneas* (p. 92). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Menger, P. (2010). Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity. *GRIPS, National Graduate Institute for Policy Studie*, 106-8677.
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). *Laboratorio Permanente de Público de Museos. Informes SGME. El público de los museos españoles en tiempo de pandemia. Impacto de la COVID-19*.
www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:421b5bcd-4731-48af-8005-c9e16680b1fb/informe-covid-lppm.pdf

- Ministerio de Cultura y Deporte (2020). *Anuario de estadísticas culturales 2020*. www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:52801035-cc20-496c-8f36-72d09ec6d533/anuario-de-estadisticas-culturales-2020.pdf
- Ministerio de Cultura y Deporte (2021). *La Cultura en España 2020*. https://www.lafabrica.com/wp-images/Informe-OC_2020.pdf
- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. (2021). *Boletín estadístico del Ministerio*. www.mincotur.gob.es/ES/IndicadoresyEstadisticas/Paginas/datosTemp.aspx?NombreCarpeta=II.%20Econom%C3%ADa%20española.%20Cuentas%20nacionales,%20mercado%20laboral,%20precios%20y%20otros
- Mottola, A. (2013). Museos en la encrucijada. Entre negocio, espectáculo, marketing, exposiciones y educación. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 9, 54-69.
- Observatorio de la Cultura (2020). *La Cultura en España 2019*. www.lafabrica.com/wp-images/Informe-OC_2020.pdf
- Ramos, M. (2007). *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón: Trea.
- Recuero, N., Blasco, F. y García de Madariaga, J. (2016). *Marketing del turismo cultural*. Madrid: ESIC Editorial.
- Rico, J.C. (2006). *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex.
- Richards, G. (1996). Production and consumption of European Cultural Tourism. *Annals of European Cultural Tourism*, 23, 2, 261-283. doi.org/10.1016/0160-7383(95)00063-1
- Rius-Ulldemolins, J. (2014). Modelos de política cultural y modelos de equipamientos culturales: de los modelos nacionales a los modelos locales. Análisis del caso de Barcelona. *Política y Sociedad*, 2, 399-422.
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández i Martí, G. y Torres, F. (2015). Urban Development and Cultural Policy 'White Elephants': Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*. dx.doi.org/10.1080/09654313.2015.1075965
- Rodríguez A. (2008), La emergencia de una capital cultural europea. En Mónica Degen M., y García, S. (Eds). *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*. Barcelona: Antrophos.
- Santos, J. (2019). *Juicio al postjuicio. ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?* www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:99dfbf22-747e-4b46-b59e-6f0ced95dc2d/juicio%20al%20postjuicio.pdf
- UNWTO (2021). *Turismo internacional y COVID-19*. unwto.org/tourism-data/international-tourism-and-covid-19
- Vázquez de la Rosa, H. (2021). La transformación del Ensanche Heredia en Soho. Ciudades creativas, gentrificación y promoción cultural en Málaga. *Arte y Políticas de Identidad*, 25(25), 143-162. doi.org/10.6018/reapi.506311
- Walias, L. (2016). *La aplicación del marketing cultural en España como herramienta de gerencia museística*. [Tesis doctoral]. Universidad de Cantabria. hdl.handle.net/10902/8268

INSTAGRAM COMO HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN PARA ARTISTAS EMERGENTES: MERCADO OFICIAL Y SUBMERCADO ARTÍSTICO

MARTA PRADOS MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El objeto de estudio de este trabajo se centra en las novedades generadas en el ámbito artístico como consecuencia del uso de Instagram por parte de los artistas emergentes. Se partirá de una fundamentación teórica e histórica que nos permita conocer los precedentes del contexto al que nos enfrentamos, y se aplicará en dos casos prácticos. Todo ello con el objetivo de analizar cuáles son las circunstancias a las que se adscriben los artistas como consecuencia del uso de esta nueva herramienta digital. Se analizará el uso, consumo y promoción del arte, mediante una metodología mixta, que nos permitirá obtener una visión más amplia sobre la temática. Se convierte en un caso de estudio de especial interés, a la vez que se justifica su idoneidad por aunar la Historia del Arte con la Publicidad y las Relaciones Públicas, además de posibilitar futuras investigaciones.

Palabras clave

Instagram, artistas, mercado artístico oficial, submercado artístico, democratización.

INSTAGRAM AS A DISSEMINATION TOOL FOR EMERGING ARTISTS: OFFICIAL MARKET AND ARTISTIC SUBMARKET

Abstract

The object of study of this work focuses on the novelties generated in the artistic field as a consequence of the use of Instagram by emerging artists. It will start from a theoretical and historical foundation that allows us to know the precedents of the context we are facing, and it will be applied in two practical cases. All this with the aim of analyzing the circumstances to which artists are assigned as a result of the use of this new digital tool. The use, consumption and promotion of art will be analyzed through a mixed methodology, which will allow us to obtain a broader vision of the subject. It becomes a case study of special interest, while its suitability is justified by combining the History of Art with the Advertising and Public Relations degree, in addition to enabling future research.

Keywords

Instagram, artists, oficial art market, art submarket, democratization.

Sumario

1. Introducción
2. Precedentes históricos
3. La revolución artística en Instagram
4. Conclusiones
5. Bibliografía

1. Introducción

El protagonismo que han adquirido las redes sociales en los últimos años ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones y desde diversas perspectivas. La revolución comunicacional que estas supusieron, el impacto en el comercio, la interacción de los usuarios en dichas redes, etc. Todo ello, una demostración de que la digitalización ha modificado sustancialmente el modo de vida de los individuos, siendo los jóvenes de la Generación *Millenia*^A los que han nacido y crecido en un ambiente rodeado de tecnología, y que, por ello, son los que más se han impregnado de sus beneficios e inconvenientes. Del mismo modo en el que dichas tecnologías han afectado a la vida cotidiana, también se han generado cambios en el ámbito artístico. Sin embargo, estos ya habían comenzado con la experimentación del mundo del arte en la era digital, pues fue un área que supo aprovechar hábilmente las ventajas que los nuevos medios ofrecían.

Dentro del ámbito de las redes sociales, se realiza un estudio en profundidad de las posibilidades que ofrece la red social Instagram, escogida por diversos motivos. El primero de ellos es la cantidad de usuarios que reúne, sumando la cifra de 1.478 millones de usuarios a nivel mundial en enero de 2022 (Kemp, 2022), ya que siguiendo lo establecido por Martín Prada: "la lógica inclusiva de esta segunda fase web se fundamenta en un principio elemental: una determinada aplicación o red social será mejor cuantos más usuarios hagan uso de ella, es decir, que hay valor en el volumen, que lo cuantitativo deviene cualitativo en esta época segunda de la web" (2017, p. 36). Otro de los aspectos que son determinantes en la promoción artística en las redes sociales son las imágenes, e Instagram se basa primordialmente en estas, conformando uno de los motivos por los que muchos

¹ La generación *Millennial* es definida por Regina Pérez (2019) como aquellos individuos que nacieron en el cambio de milenio, entre 1980 y 2000, y en el ámbito de las nuevas tecnologías, las cuales son usadas de modo productivo y totalmente instaurado en su vida cotidiana.

profesionales del ámbito artístico la valoran especialmente como herramienta de promoción artística (López, 2017).

Además, y teniendo en cuenta que los estudios relacionados con el análisis del uso de las redes sociales como método de promoción artística son prácticamente nulos, se convierte una cuestión de especial interés, por aunar el ámbito de la Historia del Arte con la Publicidad. Por todo ello, el siguiente trabajo parte de una hipótesis, Instagram es una herramienta especialmente adecuada para la promoción artística de los creadores emergentes. Se trata de un método novedoso de establecer relaciones más cercanas con el público y también como un espacio de posibilidades alternativas al mercado artístico oficial, pudiendo observar cuáles son las consecuencias que han tenido la fusión del arte con las redes sociales.

1.1. Objetivos

Los objetivos que se persiguen con este trabajo están basados en determinar cuáles son las circunstancias a las que se enfrentan los jóvenes artistas plásticos a la hora de compartir su obra en Instagram. Para ello se diferenciarán los artistas que se dirigen al mercado artístico oficial, de aquellos que se dirigen a un submercado. También conocer cuáles son las herramientas que los nuevos medios ponen a su disposición, y dilucidar si su papel ha sufrido un cambio como consecuencia de la evolución del concepto de artista, así como cuáles son las oportunidades profesionales que ofrece esta tipología de promoción artística, y saber cuál es el modo de interacción que se puede establecer con el público, y si de ello depende la consecución del reconocimiento artístico.

El estudio conjuga teoría y práctica ya que, por un lado, se basa en una fundamentación teórica e histórica, y en el análisis de dos casos prácticos. Estos se corresponden con el perfil de Instagram de dos artistas emergentes que se han dado a conocer a través de dicha red social y que resultan de especial interés puesto que la trayectoria

artística de cada uno se encuentra en etapas diferentes de madurez, además de que los resultados que han obtenido a raíz de la promoción de su obra en Instagram nos permiten adquirir una visión más amplia de cuáles son las posibilidades y circunstancias a las que se enfrentan estos artistas. Asimismo, muchos de los estudios realizados sobre esta cuestión atañen a artistas consolidados dentro del mundo artístico, por lo que esta investigación parte de un punto de vista diferente, y es que estará plenamente enfocado en artistas que se han dado a conocer de manera independiente a través de Instagram.

1.2. Metodología

La metodología parte de un exhaustivo análisis de fuentes primarias y secundarias, desde el punto de vista de las diferentes disciplinas que abarca un tema transversal. A la hora de llevar a cabo los casos de estudio se ha tratado de realizar una entrevista a cada una de las artistas implicadas, sin embargo, no se ha obtenido respuesta. Por lo tanto, se han usado como fuente de investigación los perfiles de Instagram de cada una de las artistas, sus páginas web, artículos que traten su obra, así como las entrevistas que hayan podido ofrecer en diferentes medios de comunicación.

2. Precedentes históricos

2.1. Desarrollo del NET ART

La aparición de los ordenadores supuso el inicio de una etapa de experimentación en el ámbito artístico a partir de los años 60, cuando artistas e investigadores, principalmente en Estados Unidos, iniciaron la exploración sobre las posibilidades innovadoras y creativas que ofrecían estas herramientas. Así, comenzaron a ser vistos como un “medio” que modificaría el panorama artístico (López, 2017). George Nees fue uno de los artistas pioneros que iniciaron la experimentación, con obras como *K27 tejido, alteración centrada* (1965), (Fig. 1), en la que empleó un

lenguaje completamente robótico, matemático y digital, alejado de los tradicionales convencionalismos artísticos (Lanza, 2021).

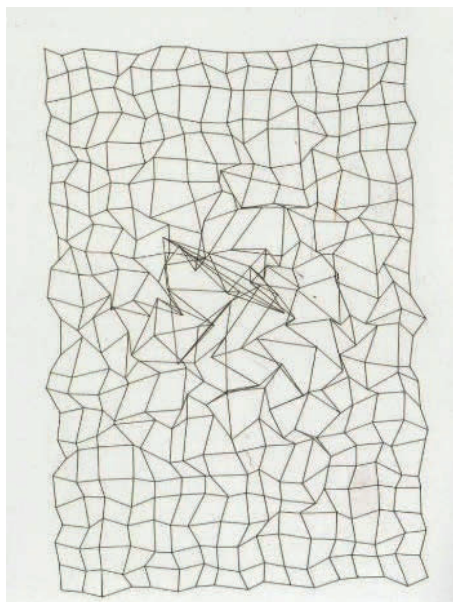


Fig. 1. *K27 tejido, alteración centrada* (1965). George Nees.
Fuente: Darío Lanza.

Este mismo año se inauguró en España el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, como un lugar adecuado para diferentes disciplinas, donde participaron artistas españoles de renombre como Eusebio Sempere, a través de los Seminarios del Centro, de modo que pudieron desarrollar las posibilidades que ofrecían las nuevas computadoras mediante su utilización práctica y el lenguaje abstracto (López, 2012). Durante los primeros años, este nuevo uso y esa búsqueda de innovación sólo la llevaron a cabo aquellas personas que podían acceder a los ordenadores como consecuencia de su elevado precio, limitándose al ámbito universitario y de la ciencia.

Los artistas que no tenían contacto con la ciencia no tenían posibilidades de aproximarse a estas nuevas formas de arte que requerían profundos conocimientos técnicos, dominio de lenguajes de programas y acceso a máquinas muy complejas, y por esta razón eran todavía muy pocos los artistas que reconocían el potencial que tenía el ordenador como vehículo de expresión. (Lanza, 2021, p. 17).

Por ello, no fue hasta que no se comercializaron los ordenadores personales, aproximadamente en los años 80, cuando la innovación digital advirtió un mayor crecimiento, alcanzando su punto álgido en 1993, con el pleno desarrollo de Internet (López, 2017). Este hecho, unido a la creación de los sistemas operativos con interfaz de usuario supusieron la popularización de la informática. Además, la llegada al mercado de ordenadores como *Macintosh* (1984) y *Windows I* (1985), permitió que los nuevos sistemas operativos facilitaran su uso, acelerando su popularización (Lanza, 2021). Comienza, así, una etapa caracterizada por el arte de Internet, comúnmente conocido como *Net.Art*, y que define el arte que surge de la propia exploración y el su uso dentro del ámbito artístico (Martorell, 2016). Es decir, que se caracterizó por hacer uso de Internet para la creación artística en sí, y que, por ello, dependía en su totalidad de dicha herramienta. Pintores, escultores, arquitectos... experimentaron en mayor o menor medida las posibilidades de este nuevo medio, como, por ejemplo, David Hockney o Andy Warhol (López, 2017). Destacaron obras como *My boyfriend came back from the war* (1994) de Olía Lialina.

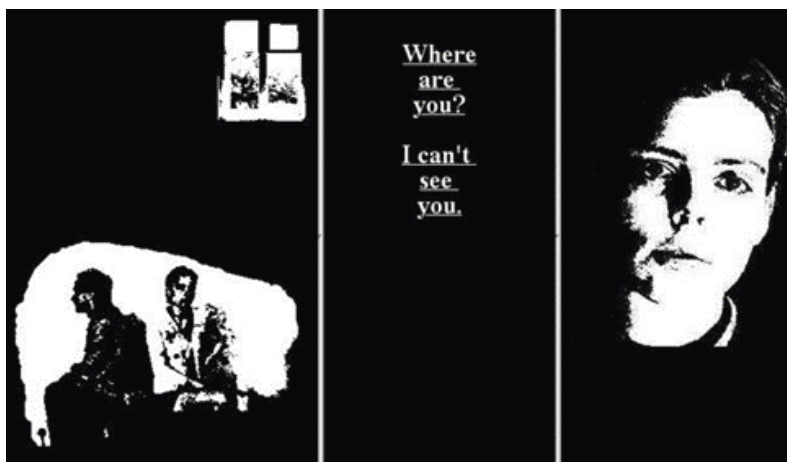


Fig. 2. *My boyfriend came back from the war* (1994). Olía Lialina. Fuente: <http://www.teleportacia.org/war/war.html>

Pero, además, las TIC (Tecnologías de la Información y de la Comunicación) se configuraron como la respuesta ante algunas limitaciones que había presentado el mundo artístico tradicional. Siguiendo las características ofrecidas por Lanza (2021) sobre las innovaciones incorporadas por las TIC en el ámbito artístico, estas brindaron la posibilidad de reproducir innumerables veces la obra superando las limitaciones de medios como los grabados, la fotografía... cuyas copias perdían calidad a favor de la original. En segundo lugar, la creación digital permitió la reproducción instantánea y la difusión gratuita de las obras, superando las limitaciones espacio temporales de los anteriores procesos artísticos. Por último, la posibilidad de interacción con un público que se encontraba a distancia, y que, además, adquiriría un papel activo incluso estando alejado de la obra y del autor. Estas nuevas circunstancias establecieron las bases para el futuro de la creación digital siendo imprescindible para la comprensión del actual panorama en las redes sociales.

En los años 80 se empleó por primera vez el término Internet, sin embargo, su uso, al igual que las computadoras, estuvo restringido al ámbito académico y profesional, hasta que poco a poco, durante los años 90 la población no experta pudo acceder a estos nuevos servicios, asistiendo al momento de máxima expansión del Net.Art (López, 2017). Tras el apogeo experimentado por estas creaciones, desde 1997 hasta 1999, comenzó su decadencia, ya que ya había cumplido con su función de ruptura con las imposiciones e instituciones artísticas oficiales (Martín, 2017).

El colapso de las páginas .com, con la aparición de la *Web 2.0*, también como consecuencia de la comercialización del ancho de banda, que permitía tener conexiones a alta velocidad, iba alumbrando la muerte definitiva del *Net.Art*, con la consiguiente aparición, o evolución de lo que se había venido creando hasta aquel momento, dando paso a una segunda etapa en la creación digital a partir de 2003 (Martín, 2017). Fue en este momento cuando aparecieron formas artísticas jamás vistas hasta el momento, y que no entraban dentro de los cánones artísticos

tradicionales, donde programas como *Photoshop*, *Illustrator*... ofrecieron la posibilidad para que el público realizara sus propias obras digitales.

2.2. La *Web 2.0* y la expansión de las redes sociales

La aparición de la *Web 2.0* otorgó la posibilidad de que gran parte de los ciudadanos tuvieran acceso a Internet en sus hogares, inaugurando una nueva etapa, donde la participación y el intercambio entre el emisor y el receptor fueron clave. Es por ello por lo que la *Web 2.0*, también es denominada "Web participativa" (Martín, 2017, p. 35). Dicha participación tuvo lugar a través de distintas plataformas, aunque el medio clave fueron las redes sociales.

Martorell (2016) propone una clasificación de las redes sociales en función de la temática que abarcan. Por un lado, existen las redes sociales especializadas en temáticas, dentro del mundo del arte destacan *DevianART* y *Flickr*. Y, por otro lado, las redes sociales genéricas, cuyo objetivo principal es permitir la conexión de las personas a distancia, como un medio de comunicación más, por ejemplo, Twitter o Instagram. Independientemente de la tipología escogida por los artistas, se convirtieron en herramientas donde podían promocionar su trabajo, estar al tanto de las producciones de otros artistas, y también interactuar con sus seguidores (Contreras, 2019).

A pesar de todo lo descrito anteriormente, la verdadera expansión de Internet no llegó hasta que se pudieron realizar las conexiones adecuadas mediante los teléfonos móviles con sistema *Smartphone*², pues estos favorecieron la digitalización en la mayoría de los ámbitos cotidianos de la sociedad (Costa, 2017). Este desarrollo ha supuesto un potente estímulo en el ámbito artístico, especialmente para los propios

²Los móviles con sistema *Smartphone* son aquellos que ofrecen la posibilidad de incorporar medios nuevos y existentes, y que permite el uso de gran parte de las nuevas tecnologías, como Internet, y técnicas, así como el desarrollo de otras nuevas (Márquez, 2017, p. 61).

artistas, museos y galerías, en el momento de exponer sus obras a través de los nuevos medios, permitiéndoles llegar a un mayor número de personas (Foti, 2017).

Además, el valor del público ya sea o no comprador de arte, ha ido adoptando un papel decisivo en el uso de las redes como medios de difusión artística. La venta no es el objetivo primordial, sino la cantidad de seguidores, que será lo que dé lugar a otras oportunidades laborales para el artista (Martorell, 2016, p. 229). El usuario obtuvo más protagonismo, debido a que la obra se convirtió en un núcleo de significado aplicado por la colectividad, donde ya no sólo el propio autor le dota de significado (Amalia, 2013). El traspaso de la autoría de la cultura desde el autor hasta el espectador no supuso una eliminación radical del artista como se ha entendido a lo largo de la historia. Este, emplea una herramienta que posteriormente será usada, desarrollada y difundida siguiendo los intereses del usuario que interactúa, los cuales pueden ser totalmente contrarios a la intención inicial del autor (Casacuberta, 2003).

Las redes sociales han venido de la mano de la globalización del arte. Por un lado, nos encontramos con que cada vez más obras son compradas a través de estas plataformas, ya que con una imagen un comprador a distancia puede decidir si le gusta o no. Por otro lado, destaca el hecho de que las redes sociales hayan democratizado en gran medida el acceso a este tipo de contenido, que anteriormente ha estado asociado primordialmente a una audiencia elitista, y, sin embargo, hoy en día el público que se puede abarcar es mucho más amplio (Gotta, 2020).

Cada red social ofrece unas herramientas y oportunidades, por ello, los artistas suelen estar presentes en distintas plataformas, aunque la personalidad sea la misma; encontramos Facebook, YouTube, Instagram, Pinterest, la propia página web del artista... (Irala-Hortal, 2019). Este tiene que crearse una imagen personal, es decir, gestionar su

marca personal³. Debemos tener en cuenta el hecho de que las redes sociales hayan facilitado que una gran cantidad de usuarios se sumen a la publicación y a la búsqueda de un reconocimiento artístico, lo que implica que la diferenciación sea un elemento clave en la consecución del éxito (Pawar, 2016, p. 842). Es decir, para que los individuos sepan quién es el artista por su habilidad diferenciadora, de modo que construyan una imagen de marca⁴ adecuada y en consonancia con los objetivos que persigue. En cualquier caso, no solo permiten promocionar una marca, también son una herramienta interesante para construir la reputación, donde el *engagement*, es decir, el grado de interacción entre la marca y los usuarios (medido a través los “me gusta”, “comentarios” y la difusión de contenido), es la clave para examinar el éxito adquirido (Gotta, 2020). Sin embargo, debemos tener presente que el hecho de que un artista obtenga visibilidad en las redes sociales no tiene por qué estar asociado a la consecución de reconocimiento artístico, algo que veremos en los casos prácticos.

Martorell (2017) hace referencia a la preocupación de algunos galeristas, críticos, investigadores, etc. que hablan de una corrupción del arte, donde las redes sociales han contribuido a ampliar el concepto de lo que es arte, debate que ha estado presente a lo largo de toda la historia, y que se ha reabierto con la aparición de las nuevas tecnologías. Esto se debe poner en relación con el hecho de que las redes sociales han fomentado que los usuarios amateurs puedan promocionar sus obras, pudiendo lograr mucha visibilidad, en

³Pawar (2016, p. 840) define la marca personal como el proceso por el que los individuos y sus cometidos son convertidos en marcas, con el objetivo principal de lograr un beneficio y un valor de marca. Además, indica que la marca personal online implica tratar de extraer dicho beneficio en Internet, donde el objetivo principal tiene que estar basado en la diferenciación del resto de usuarios.

⁴La imagen de marca es definida por Capriotti como (como se citó en Díaz, 2002, p. 2016), “la estructura mental (u opinión) sobre una compañía que tienen sus públicos, integrada por el conjunto de atributos que esos públicos utilizan para definir e identificar esa compañía de las demás”. Además, añade la definición de Mínguez, que indica que el proceso mental creado es resultado del proceso llevado a cabo.

contraposición a la búsqueda de artistas “profesionalizados” durante el siglo XX (Gotta, 2020). La mitificación del mundo del arte ha creado una élite en torno a la cual se encuentran muchos artistas reconocidos por la crítica, siendo muy complejo penetrar en este escenario. Sin embargo, los métodos tradicionales de promoción artística están quedando obsoletos frente a la expansión de las redes sociales, que son especialmente adecuadas para que los artistas emergentes, que se han desarrollado rodeados de estas tecnologías, puedan darse a conocer.

Lo anteriormente tratado no supone que haya desaparecido del término “cultura de élite”, sino que las redes sociales han facilitado la inclusión de un público más extenso que puede comprender y participar activamente en la cultura (Gotta, 2020). Otro aspecto que inquieta a los teóricos como Elkin Rubiano (como se citó en Contreras, 2019, p. 20), es que las redes sociales han avivado que la difusión de las imágenes se traduzca en una transformación del modo en el que se adquiere la cultura. Es decir, se produce una adquisición de imágenes artísticas, más que de la historia del arte, donde la velocidad del tiempo y la cantidad de contenido se multiplican por parte de distintos actores, como son los artistas, los publicistas, diseñadores y los propios consumidores. De esta manera, nos encontramos ante una época en la que la determinación de aquellas obras que son valiosas o no, se configura como un proceso complejo. La cultura visual está mucho más arraigada en la mente de los individuos gracias a los círculos educacionales, familiares, amistosos... y, por lo tanto, no necesitan necesariamente ser expertos para juzgar dichas obras (Pérez, 2019). La denominada generación “milénica”, individuos menores de 35 años, han decidido en muchas ocasiones iniciarse en el mundo laboral a través de las redes sociales, lanzando sus proyectos, de tal modo que cualquiera puede publicar su opinión favoreciendo la democratización de la información, donde ya no sólo hay una persona aportando su visión sobre el mundo artístico, sino que se configuran una gran cantidad de ideas. Este hecho trae como consecuencia el excesivo flujo de información que impide distinguir la opinión de los expertos de la de

los individuos particulares, convirtiéndose en un espacio poco fiable (Pérez, 2019). Otro aspecto para tener en cuenta es que la creación de un arte propiamente de internet favorece una modificación de su consumo, y también del espectador, y es que aparentemente la situación de las obras que son creadas exclusivamente para ser vistas *online* es compleja de analizar, y aquellas obras que responden a criterios *offline* no pueden ser consumidas del mismo modo *online*, pues el espectador adquiere un rol "pasivo", basado en una visualización superficial (López, 2017).

Para finalizar este apartado, se deben tratar dos conceptos clave en la historia del arte, la reputación y el reconocimiento artístico. Mientras que la reputación es definida por Gotta (2020, p. 139) como la opinión del público influyente, el reconocimiento se genera a partir de la introducción en el mundo artístico, y en la que intervienen distintos agentes, como los críticos, los comisarios o los museos. Como se indicaba anteriormente, las redes sociales pueden otorgar importantes niveles de visibilidad, lo cual es imprescindible actualmente, pues esto favorece la expansión a nivel global de la obra de un artista, pudiendo ser una oportunidad para mejorar su reputación. No obstante, el hecho de que adquiera visibilidad y reputación no implica necesariamente que ese artista vaya a lograr reconocimiento artístico.

3. La revolución artística en Instagram

Instagram fue fundada en octubre de 2010, y fue comprada por Facebook dos años más tarde. Su especialización se basa en ser adecuada para los móviles con sistema *Smartphone*, aunque destaca la importancia que le otorga a las imágenes. Sus actualizaciones han sido habituales, y en este momento permite compartir vídeos, tanto de corta como de larga duración en su *IGTV*⁵, y los *Reels*⁶. Asimismo, la

⁵Se trata de una actualización de Instagram que permite que los usuarios publiquen vídeos de una duración superior a la habitual en esta aplicación, con un máximo de 10 o 60 minutos en función del tipo de usuario.

incorporación de los *stories*⁷, también fueron clave en su evolución (Shahzadi, 2019). Esto último favoreció la interacción entre los usuarios, debido a que incorporaba diferentes modalidades como las preguntas, encuestas, cuestionarios, etc., y la opción de contestar directamente a las personas que suben dichas historias.

La importancia de Instagram se ha visto incrementada en los últimos años gracias a las facilidades que ofrece para la comercialización de productos, servicios y el lanzamiento de marcas. Hecho especialmente importante, ya que uno de los métodos de compra que más ha crecido en los últimos años ha sido el online, lo cual también ha favorecido a que Instagram se convirtiera en una de las herramientas más importantes para las marcas que quisieran publicitarse digitalmente (Shahzadi, 2019). Todo ello, a su vez, debe ser puesto en relación con la existencia de los *influencers*⁸, que se encargan de mostrar a través de las redes sociales, mediante la publicación de imágenes asociadas a su personalidad y gustos, todos aquellos aspectos que puedan resultar interesantes para el espectador, creando una identidad virtual, fruto de la mejora de su imagen, ya que se basa en los estereotipos dominantes en la sociedad (Pérez, 2019). De este modo, el público tiene la sensación de que puede acceder a la vida privada de estas personas,

⁶ Los *Reels* son vídeos de 15 segundos como máximo que se comparten en Instagram, y que permiten incorporar audio, efectos y otras herramientas creativas (About Instagram, 2020).

⁷ Los *Insa-Stories* son contenidos de pequeño formato disponibles para los usuarios de Instagram que tienen una durabilidad de 24 horas. Posteriormente son eliminados para el conjunto de la comunidad de Instagram, a no ser que el propio individuo los agrupe en su perfil a modo de destacados. Además, a través de este tipo de publicaciones el usuario puede interactuar con sus seguidores a través de cuestionarios, preguntas... de un modo más directo.

⁸ *Influencer* es definido por Shahzadi (2019, p. 13) como usuarios de las redes sociales que comparten con sus seguidores sus gustos, percepciones y opiniones sobre su día a día, incluyendo productos, marcas, eventos... a que consumen y que a cambio reciben un beneficio económico o productos/servicios gratuitos, de modo que las marcas con las que colaboran reciben un beneficio principalmente a través de la imagen positiva que se transmite.

especialmente a través de las *insta-stories*, lo cual facilita que todo el que quiera participe de este contenido, que transforma a los influencers en "productos vivos" (Gotta, 2020, p. 22). Al igual que sucede con otro tipo de productos o servicios, el artista se transforma en un empresario, encargado de venderse y destacar sobre el resto de las artistas a través de su marca personal, y en muchas ocasiones llega a convertirse en una figura pública trascendente en el mundo online, pudiéndolos denominar *art-influencers*.

"Como las otras redes sociales, Instagram incita al usuario, a auto crearse y auto promocionarse al proporcionarle todas las herramientas posibles, se vende asimismo como plataforma de creativos en donde pueden crear su propio *Brandy* encontrar su audiencia. Es por esta razón que los creadores han encontrado en esta aplicación, un espacio que les permite ponerse en contacto con sus fans, crearse una nueva y más amplia audiencia y entrelazar nuevas relaciones dentro del mundo artístico" (Gota, 2020, p. 139).

Vemos cómo la figura del artista ahora se aleja del concepto romántico, ya no es una persona bohemia, apartada de la sociedad, sino que es un ser social, publica habitualmente en sus redes sociales, entabla conversaciones con sus seguidores, y, en ocasiones, comparte su vida privada y también sus procesos artísticos (Gotta, 2020). Por ello, la eficacia que pueda tener dicha red social en la promoción artística no solo depende del imaginario visual que la compone, sino que el papel que tenga el propio artista a la hora de promocionar su arte, y la creatividad volcada en este, son elementos indispensables. Todo ello, unido al rol del público, pues los usuarios consumidores de este tipo de contenido, ya sea para expresar su creatividad, o para desarrollar su interés estético, son los que deciden compartir dichas obras y los que interactúan a través de "comentarios" y "me gusta" (Costa, 2017).

En cualquier caso, Instagram se ha configurado como una red social apta para toda clase de artistas, desde aquellos que ya tenían un hueco

en el mercado artístico, y que deciden abrir un perfil en la red social, hasta aquellos que pueden haber iniciado o no su carrera artística, y que, en cualquiera de los dos casos, lo hacen de manera independiente, estos son denominados por Shahzadi como *independent visual artists*. "...an individual who has complete control and jurisdiction over their creative artistic content and the direction of their career. As such, independent visual artists are not typically associated with a professional dealer gallery" (2019, p. 7). Independientemente de la trayectoria del artista, muchos persiguen la promoción de su trabajo, e Instagram les permite dar a conocer su obra de un modo distinto (Shahzadi, 2019). Como resultado, crean espacios más cercanos al público con respecto a su obra, y a él mismo como sujeto creador. Así reciben *feedback* por su parte, y generan una verdadera interacción, ya que según Brea (2002), podremos hablar de auténtica participación cuando se produzca una interacción entre sujeto-máquina- sujeto. Esta metodología de uso permite acercar al emisor y al receptor, permitiendo el cuestionamiento de los valores tradicionales que envolvían al "artista" y el "arte" (Martorell, 2016, p. 230).

Es reseñable el hecho de que los jóvenes artistas emergentes sean más propensos al uso de Instagram como plataforma donde promocionar su arte. Esto se debe a que la *Web* colaborativa es un espacio adecuado para que cualquier persona, independientemente del tipo de creación que haga, promocióne su trabajo, en concreto, una oportunidad para que los artistas *amateurs* puedan evolucionar y darse a conocer, pudiendo alcanzar importantes niveles de reconocimiento e iniciarse en el mundo laboral centrándose en sus creaciones. Es importante tener en cuenta que estos normalmente no disponen de un representante que le ofrezca la posibilidad de exponer su obra en círculos artísticos oficiales (Gotta, 2020). De este modo, tal y como indica Shahazadi (2019) tienen la oportunidad de promocionarse y vender sus creaciones a través del mercado online. De hecho, Instagram, se ha configurado como una plataforma principalmente

usada por jóvenes, y son estos los que han incrementado su consumo y compra de arte online.

Esto podría estar relacionado con que las redes sociales, Instagram en concreto, han favorecido el surgimiento de una necesidad estética, donde estas plataformas permiten que los individuos configuren su personalidad a través de sus publicaciones y donde se produce un importante reconocimiento de las artes plásticas y visuales (Piragua, Nález, 2020), lo cual podría establecerse como un motivo por el cual la generación *Millennial* ha desarrollado un especial gusto e interés por las creaciones artísticas, lo cual al mismo tiempo ha favorecido a los jóvenes artistas a expandir su producción. De hecho, un estudio realizado por Blattmann (como se citó en Shahazadi 2019, p. 24), reveló que el 56% de los consumidores de arte (en Estados Unidos) se ubicaban en edades comprendidas entre los 18 y los 24 años, además de que el 45% consideraba que el modo más adecuado para comprarlo era Internet, y el modo de encontrarlo las redes sociales.

3.1. Casos de estudio

A continuación, se va a realizar un análisis de dos perfiles de Instagram de jóvenes artistas plásticos independientes, además de una investigación sobre algunas cuestiones relacionadas con su trayectoria profesional. En primer lugar, se llevará a cabo una descripción sobre el artista y su obra, y seguidamente se tratarán tres puntos clave. En primer lugar, el análisis de su perfil de Instagram, ¿cómo se comunica el artista a través de Instagram?, ¿qué tipo de contenido publica?, ¿entabla conversaciones con sus seguidores en relación con su producción artística? Posteriormente, se analizará su página web, ¿existe la posibilidad de comprar sus obras? En caso afirmativo, ¿cuál es el método de venta que utiliza? Y, finalmente se investigará sobre cuál ha sido su trayectoria en el mundo artístico desde que comenzó a publicar en su perfil de Instagram. En este caso se indagará sobre las entrevistas que hayan podido realizar, información relacionada con su trayectoria a

través de artículos o reseñas, así como otro tipo de contenido compartido en sus redes sociales.

3.1.1. Caso de estudio I: Irene Pérez López

La artista plástica Irene Pérez López, graduada en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, inició su carrera artística profesional en 2018, con proyectos individuales y colectivos, realizando sus primeras pinturas murales en algunos lugares como Mallorca, organizando exposiciones, y también trabajando como profesora de arte en Bilbao. Actualmente vive y trabaja en Madrid, y ha llevado a cabo exposiciones en hoteles de la capital como el NH de Gran Vía, en espacios culturales de Cantabria, además de haber sido una de las artistas partícipes en el proyecto Meninas Madrid Gallery.



Fig. 3. *Ausencia*. Irene Pérez. (2018).
Fuente: <https://bit.ly/36R7YrK>

Su obra es conocida mayormente por los retratos, donde el rostro de las personas es destruido mediante la abstracción, todo ello en lienzos donde emplea el óleo y la técnica mixta, aunque también trabaja en formato digital. "Cuando me preguntan por qué destruyo las caras, contesto que, si solo me centrare en el retrato, no estaría representando

Instagram como herramienta de difusión para artistas emergentes...

ni el cinco por ciento de lo que quiero dar a entender, porque creo que mis cuadros cobran sentido cuando muestro esa parte más agresiva, más íntima” (Kluid Magazin, s.f.). Es por ello por lo que Irene emplea una pincelada expresiva, a través de la cual ejerce, a presión, los cambios y la destrucción de la realidad que capta la atención del espectador, pues plasma una realidad paralela, ajena a nuestros ojos.



Fig. 4. *Discosure*. Irene Pérez. (2017-2019). Fuente: <https://bit.ly/3u67OFI>

La cuenta de Irene en Instagram (@ireneperezart) dispone de 89.500 seguidores aproximadamente. Aunque abrió su perfil en 2014, fue cuando se mudó a Madrid tras finalizar sus estudios en 2018, cuando se asentó en un taller, y empleó las redes sociales para darse visibilidad, pues tal y como ella misma afirma, son una herramienta que ayuda enormemente a los artistas emergentes, y que, en su caso, todos los trabajos que ha tenido posteriormente han sido gracias a la promoción que ha hecho a través de estas (Irene en Gómez, 2019). Actualmente, el contenido del *feed* de Irene se centra en su producción, con imágenes de cuadros, procesos artísticos, o exposiciones que realiza. Mientras que en sus *stories* también publica contenido relativo a su vida privada, gustos, actividades, etc., lo cual ayuda a desmitificar al artista, teniendo

buena parte de *art-influencer*, pues se ha convertido en una figura pública que tiene la capacidad de llegar al público y transmitirles sus gustos, aficiones, etc., y comparte contenido comercial, siendo patrocinada por marcas. Observamos esa evolución del rol del artista, que favorece a que el público obtenga conocimiento sobre aspectos que en el pasado quedaban relegados al olvido, o a personas con formación. Hablamos del modo en el que la obra, y el artista pueden ser conocidos de manera directa y cercana.

Pero no solo eso, es una artista que ha iniciado su trayectoria laboral de manera independiente a los círculos artísticos oficiales, y sin un profesional que le guíe dentro de este mundo, y que, sin embargo, está logrando visibilidad y reputación en sus redes sociales. La cuestión de que Irene haya crecido laboralmente es solo uno de los muchos casos de artistas que ponen de manifiesto que las redes sociales están desligándose, aunque no necesariamente haciendo desaparecer, de la tradicional concepción de que son los "representantes del pueblo", como señala Bordieu, es decir, los políticos, periodistas... pero no el pueblo, los que deciden qué es lo adecuado en la materia artística (Bordieu, 2010, p. 22) pues, actualmente es el público el que decide cuáles son los artistas que van a tener estas instancias de reconocimiento digital, ya que tal y como indica Contreras (2019), existe así la posibilidad de que se dirija a un público que no esté especializado en las artes plásticas, pero que puede expresar su opinión a través de la interacción digital, con los "me gusta" y los "comentarios", y que posteriormente puede traducirse en el reconocimiento artístico del mercado oficial. Es decir, un artista que no obtenga el reconocimiento del público no va a poder emplear, posiblemente, su perfil de Instagram como una herramienta eficaz de promoción. Es evidente, que existe una correlación entre este submercado artístico que se está creando en las redes sociales y el mercado artístico oficial, ya que el primero puede ser un vehículo para que el artista logre la inclusión en el mercado oficial.

Asimismo, su obra se adapta a las convenciones clásicas, y podría ser expuesta a través de los métodos tradicionales, pero tiene que estar

necesariamente en la red como un método de difusión de su producción. Tal y como indica Marta López (2017), en las redes nos podemos encontrar de igual manera a artistas cuya obra sea deudora del *Net.Art*, pero también producción completamente *offline*, y sirven, en este caso las redes para que los artistas puedan desvelar elementos que conciernen a su producción artística. Esto se debe a que las circunstancias actuales también son adecuadas para que este tipo de producción pueda ser expuesta por Instagram. Además, la experiencia *online* de obras que han sido creadas para ser expuestas en físico no tiene que suponer una pérdida de valor, puesto que la difusión de las exposiciones a través de Instagram puede fomentar que su público acuda.

En este sentido, el hecho de que emplee Instagram como una herramienta de promoción artística no significa necesariamente que la obra no pueda ser expuesta en lugares físicos, pues Instagram en este caso está actuando como una especie de portfolio que le permite llegar tanto a un público que no está especialmente interesado en la compra de arte, y que aun así sus interacciones también tienen un reportaje positivo para la artista, como a un público que sí que podría estar interesado en realizar la compra de su obra a través de encargos personales o la compra de su producción. "Instagram es una plataforma que me parece que aporta un montón de posibilidades para el artista, al final es como un portfolio que te permite enseñar y dar a conocer tu trabajo, contando además con el apoyo de los que lo comparten". Irene Pérez para la entrevista de Martínez (2021). Se pone de manifiesto que las redes sociales, favorecen la inclusión del público, lo cual genera una horizontalidad que, en muchos de los casos, puede derivar en ofertas laborales para el artista. Por ejemplo, la compra de obras, pero también puede que estas ofertas no respondan a las expectativas de los propios creadores, generando la frustración (Marta López, 2017).

Debemos tener en cuenta, de nuevo, que Irene no ha contado con un agente que le aconsejara sobre sus posibilidades, de modo que se

ha convertido en su propio agente, pues hoy en día los artistas adoptan el rol de agente cultural, relaciones públicas, y su propio técnico de comunicación para poder acceder al circuito institucional (Izquierdo y Lima, 2018). Por otro lado, Instagram es una herramienta que posibilita que los artistas hagan contactos en el ámbito artístico, lo cual les permite expandirse dentro del mercado en el que siempre se ha impuesto una visión elitista e imposible de acceso. Teniendo en cuenta que el objetivo de Irene es lograr reconocimiento y seguir creciendo, observamos por los distintos trabajos que ha ido realizando que la promoción que ha hecho de su obra ha sido fructífera.

3.1.2. Caso de estudio II: Polly Nor

Polly Nor es una artista multidisciplinar de 31 años, asentada actualmente en Londres, cuyo trabajo es conocido por la temática sobre las mujeres, alejadas del patrón ideal de belleza, y sus característicos “demonios” (Elmmental, 2018). En todos ellos, siempre ha estado presente la identidad, la sexualidad, y la confusión emocional, llevado a cabo a través de la multidisciplinaridad, pues ha experimentado con la escultura, las instalaciones, el arte digital, y la ilustración.

El estilo al que podría asociarse la producción de Polly Nor es el feísmo, así como al cómic *underground*. Además, sus fuentes de inspiración son Paula Rego y Frida Kahlo. Se trata de un arte repleto de elementos escatológicos, y que podrían no agradar al público, no obstante, sus escenas esconden gran simbolismo, pues trata temas que van desde el machismo, hasta otro tipo de asuntos que atañen a la sociedad de hoy en día como la adicción a las redes sociales, la ansiedad o las inseguridades, y con los que las mujeres se van a sentir especialmente identificadas, siendo escenas autobiográficas (Sebastián, 2018). Esto se debe a que el origen de sus ilustraciones se encuentra en la frustración vivida por la artista por la falta de un trabajo real, lo que le llevó a centrarse en su producción, viviendo de su arte desde entonces.

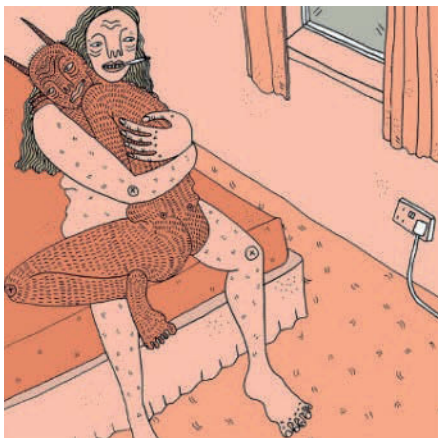


Fig. 5. *Don't care what they think*. Polly Nor. Fuente: www.instagram.com/p/CO08qLUDOTV

El perfil de Instagram de Polly Nor (@pollynor) hoy en día cuenta con casi un millón de seguidores, y 705 publicaciones, además de estar verificada en Instagram, lo cual significa que esa cuenta representa verdaderamente a un personaje público. La primera fotografía publicada por la artista es de 2013, y aunque en un primer momento sus publicaciones se centraban en fotografías personales, poco a poco comenzó a publicar su obra, momento en el que aumentaron sus seguidores, llegando a convertirse su obra en viral. Actualmente, la artista publica una vez a la semana, y en ocasiones encontramos dos publicaciones. La temática de su *feed* y *stories*, está centrada en su producción, ya sean ilustraciones, fotografías del merchandising que comercializa, del propio público con sus productos, o los tatuajes que se realizan con sus personajes.

Debemos recalcar el contenido sobre ella misma en los destacados⁹ relacionado con preguntas y respuestas que le hacía el público. De nuevo, se establece una relación mucho más cercana, de tal modo que el proceso artístico, la figura de ella misma, así como su vida diaria se

⁹Los destacados son las agrupaciones por categorías que los usuarios de Instagram pueden realizar de los stories, de tal modo que están disponibles en su feed y cualquiera puede consultarlos.

convierten en elementos cercanos, y el seguidor llega a comprender que son personas con las que se identifican. Los artistas se convierten así en influencers, no existe un interés único por el proceso artístico, también lo hay por sus gustos, aficiones, etc., además de que ha publicado contenido de tipo comercial, promocionado por marcas. Si seguimos la definición que ofrece Giria (2003, p. 138), la democratización del arte supone que el espectador puede disfrutar y participar activamente de este mismo, ya sea a través de su consumo, como la propia posibilidad de creación, y en este caso, vemos como Polly Nor no solo ofrece la posibilidad de participar activamente de su arte, sino que el modo de venta de sus obras también favorece enormemente la participación de los individuos. La comercialización de estas a un precio inferior da la posibilidad a que el consumo sea más accesible y no quede relegado a las personas que disponen de un elevado capital, por lo tanto, es un mercado relacionado con el consumo y el uso del arte por parte de un público no especializado. Sin embargo, artistas como Irene Pérez siguen comercializando su obra de un modo tradicional, con las obras originales, u obras por encargo. En cualquier caso, la importancia de Instagram radica en el cambio de la concepción del arte.

Llegados a este punto observamos cómo la figura de Polly Nor se ha convertido en viral. Su actividad en stories no es demasiado activa, y aunque encontramos información relevante sobre sus procesos artísticos, esta no es abundante. Además, su Instagram es primordialmente visual, pues las descripciones que se incluyen en las fotografías, normalmente, se refieren únicamente al título de la obra. Es un caso en el que apreciamos el poder del imaginario visual de Instagram, y la capacidad que tiene de aunar una comunidad tan grande únicamente con fotografías. Lo vemos reflejado en el modo en el que su obra ha logrado que su cuenta de Instagram se expandiera de manera importante. Evidentemente, la viralidad de esta artista debe ser puesta en relación con su número de seguidores y de "me gusta" en las fotos, y es que esta es una cuestión un tanto controvertida dentro del

ámbito artístico, ya que como indica López (2017), en muchas ocasiones la cantidad de seguidores y los "me gusta" tienen un reflejo positivo en la percepción dentro del mercado artístico, pero, por supuesto, estos dos elementos no tienen por qué implicar una calidad artística, si bien puede ser un síntoma de prestigio. Por el momento, Polly Nor no ha llevado a cabo acciones en entornos artísticos oficiales, por ello, podríamos decir que es una artista que a pesar de que reúna cientos de interacciones, no ha logrado prestigio y reputación artística oficial. Muestra de que la viralidad y la reputación online no tienen por qué llevar aparejado el reconocimiento.

Es decir, tal y como se indicaban en anteriores apartados, la aparición de un submercado artístico, donde la crítica oficial puede o no tener espacio, crea relaciones, en gran parte generadas por las redes sociales, donde los individuos pueden comprender, disfrutar y comprar obras de modo accesible, algo que con el mercado artístico oficial no era posible.

En segundo lugar, la artista dispone de *merchandising* de su propia obra. Esto es una cuestión curiosa, pues como hemos podido ver a lo largo de la historia se han creado multitud de productos con la obra de un artista, por ejemplo, Vincent Van Gogh, siendo este un caso similar, donde su imagen se convierte en una marca. Así pues, observamos que la obra de la propia artista se ha convertido en marca, y ella misma es la que capitaliza esta producción, pudiendo vivir de este modo de sus creaciones, sin estar necesariamente relacionada, de nuevo, con el mercado artístico oficial. En cualquier caso, resulta especialmente interesante las láminas sobre su trabajo. El precio al que se venden es perfectamente accesible al público al que se dirige, de nuevo, un modo de vender su producción sin necesidad de estar dentro del mercado artístico oficial. La reproducción mecánica de su obra, que, en principio solo se puede disfrutar a través de las redes sociales, permite que el público pueda observarla en físico, y también usarla de decoración o simplemente disfrutar de la obra que ha adquirido. Es un modo de

adquirir arte que muchas personas pueden permitirse y que democratiza, de nuevo, el arte con el público que no está especializado necesariamente, pues está favoreciendo el consumo de su arte al público que la sigue.

Por último, hablaremos de cuáles han sido las posibilidades y oportunidades que ha tenido la artista a raíz de su exposición en Instagram. Ha llevado a cabo proyectos que iban más allá de las pantallas de los móviles, colaborando con marcas como *Gucci* o *Dr. Martens*, lo cual pone de manifiesto, de nuevo, esta relación habitual entre *art-influencers* y marcas. Las marcas son conscientes de la viralidad de determinados personajes públicos, y sabiendo la influencia que estos tienen la colaboración puede suponer un verdadero éxito empresarial. Esto se debe a que actualmente los artistas disponen de una gran variedad de posibilidades a la hora de vivir a través de la capitalización de su arte, pues tal y como indican Izquierdo y Lima, se ha producido una profesionalización del arte, y cada vez más personas pueden dedicarse a ello, algo impensable en tiempos pasados. Existe una preocupación manifestada por algunos autores que indican que la profesión del artista se ha modificado radicalmente, siendo una de las características más destacables el hecho de que vayan a realizar proyectos “inestables y discontinuos” (2018, p. 73). Si bien es cierto que se produce una difuminación del concepto de artista, se puede deber a que nos encontramos en una etapa en la que las labores relacionadas con el ámbito artístico están mucho más expandidas y relacionadas con otros ámbitos laborales, como la publicidad, el diseño gráfico, etc. Este hecho no debe ser visto como una consecuencia universal, sino como una alternativa a la que pueden acceder aquellos artistas que no tengan un interés por introducirse dentro del mercado artístico, o que busquen otras alternativas laborales, y es que se traduce como una “posibilidad para el ámbito creativo” (Izquierdo y Lima, 2018, p. 73).

En cualquier caso, Instagram le ha permitido realizar exposiciones físicas, y ella misma se sorprendía por lo novedoso, pues siempre había compartido sus creaciones a través de Instagram, refiriéndose a su

exposición de 2017, "*It's Called Art Mum, Look it Up*". Ha organizado tres exposiciones en Londres: una en 2015; otra en 2017; y la más reciente en 2018, "*Airing My Dirty Laundry*", en Protein Studios. Este tipo de exposiciones le permitía mostrar gran parte de su trabajo que perdía calidad de experiencia si se mostraba a través de Instagram, pues recordamos que no sólo realiza ilustraciones, también esculturas e instalaciones. Como observamos, a pesar de que la experiencia de la obra a través de la pantalla pierde la esencia de la experiencia física, pues esta se debe adaptar a las cualidades del medio (Izquierdo y Lima, 2018), la organización de exposiciones va más allá de dicha experiencia, que en este caso se consolida como un medio de difusión de una obra que puede ser expuesta físicamente. En cualquier caso, la artista estuvo presente en la exposición, e interactuó con los asistentes. Es un ejemplo muy interesante de cómo artistas que en un principio solo realizaban arte digital, o destinado al mundo online y que no podría salir de esas fronteras, logran realizar eventos, a las que acuden seguidores, que de algún modo ya comprenden su obra. Es decir, no se produce lo mismo que cuando una persona acude a una exposición de un artista en un museo. En muchas ocasiones, las experiencias de los museos no son del todo satisfactorias por esa falta de comprensión por parte del público. No obstante, este tipo de exposiciones de artistas que han realizado una aproximación a su obra a través de su red social se convierte en algo mucho más agradable, se produce esa interacción con el público que es tan importante con respecto a todo lo analizado anteriormente. Por último, observamos que ha sido protagonista de múltiples reportajes de medios digitales, como *GoodHood London, i-D*, etc. Una muestra más de que a pesar de que Polly Nor se haya dado conocer exclusivamente a través de su perfil de Instagram, ha podido disfrutar de muchas de las posibilidades que esta herramienta ofrece.

4. Conclusiones

Instagram es una herramienta que ha modificado muchos aspectos de nuestra vida cotidiana, y el mercado artístico ha sido un ámbito que se ha visto igualmente transformado. Es una plataforma apropiada para el contenido creativo principalmente por su formato de protagonismo de las imágenes, y las múltiples posibilidades de interacción con el público, que además es mucho más amplio, ya que se trata de una red social genérica. Ha ofrecido un panorama más próspero para los artistas, en concreto para los artistas jóvenes emergentes, gracias a la cercanía y a la familiaridad establecida con las nuevas tecnologías.

La cantidad de contenido ofrecido en esta red social es absolutamente abrumadora, y podríamos decir que resulta prácticamente imposible realizar una clasificación de estilos, técnicas, o estéticas presentes. Esto pone de manifiesto que estamos accediendo a un momento histórico, en el que podríamos afirmar, que el arte se ha liberado definitivamente de las tradicionales limitaciones establecidas por los cánones oficiales, de modo que los individuos tienen absoluta libertad creadora. No obstante, muchas obras quedarán relegadas al olvido como consecuencia de la saturación de contenido, que hace inalcanzable la posibilidad de conocer todo aquello que está presente en el ámbito de Instagram, siendo necesarias unas herramientas para que el artista pueda diferenciarse frente a la competencia. Hablamos de la viralidad, como un factor independiente del artista, y que puede lograrlo a través de la gestión de su perfil, la interacción con el público, el *engagement* que logre con estos, así como la percepción que los agentes del mercado artístico oficial generen, es decir, la consecución del reconocimiento artístico oficial. En este sentido, hemos observado que la interacción con el usuario es especialmente relevante, ya que la visibilidad que llegue a tener en Instagram depende en gran medida de los usuarios. Será esta gestión, de hecho, la que posteriormente le facilite su introducción en el mercado artístico, así como la obtención de proyectos laborales relacionados con su obra.

Otro aspecto que resulta interesante y que podría derivar en futuras investigaciones, es la consecución del reconocimiento artístico a través de Instagram, debiendo atender a la intervención del mercado artístico oficial, así como al papel de los individuos profesionalizados en el campo artístico. Como se ha visto en los casos prácticos y a lo largo del marco teórico, la reputación *online* no tiene porqué derivar en un reconocimiento artístico, con la consecuente incorporación al mercado artístico oficial, existiendo, además de este, la posibilidad de vivir de su arte de una manera acomodada, sin tener que introducirse en dicho mercado, gracias al submercado artístico. Es decir, Instagram es una herramienta más al alcance del artista, que le posibilita el acceso a dicho mercado, y aunque en estos momentos el papel del público más amplio sea clave en dicha difusión, la introducción de la obra en el mercado oficial depende de los profesionales del mundo del arte, puesto que la formación es determinante para analizar aquellas producciones que merezcan ser reconocidas e introducidas en la historia del arte. Por ejemplo, hemos visto cómo Irene Pérez ha realizado exposiciones y colaboraciones relacionadas con este mercado, y ha sido gracias a la visibilidad que le ha otorgado Instagram. Así pues, nos encontramos en un momento en el que el público ha adquirido un papel elemental, sin desmerecer el consiguiente rol que tienen los profesionales del ámbito artístico oficial, así como las instituciones, que tienen la formación y la experiencia adecuada para poder delimitar y escoger las obras trascendentes.

Otro aspecto clave en la ejecución de este proyecto ha sido cómo el uso de Instagram por parte de los artistas, y la interacción con los usuarios favorece la democratización del arte. El papel del artista convertido en una figura pública ha favorecido el acercamiento, además del aumento de conocimiento por parte de los individuos sobre diversos aspectos del proceso creativo que sigue el artista. Pero esta democratización también se ha visto plasmada en el modo de venta de la obra. Ahora bien, existen algunas incógnitas entorno a esta cuestión, y es que Instagram ha favorecido que los individuos, especialmente los

jóvenes, se interesen más por las obras artísticas, debiéndonos plantear cuál sería el motivo principal. Todo apunta a que la era de la estética ha motivado este acercamiento del público genérico, no obstante, es una cuestión muy interesante, y que, también, podría constituirse como una línea de estudio en el futuro, puesto que la falta de datos relativos al público nos haría dar conclusiones poco exactas. Por otro lado, hablamos de la asociación que se produce del artista con la figura del *influencer*, deberíamos pues, plantearnos hasta qué punto esta asociación es positiva para el gremio de artistas, principalmente por las incógnitas y críticas que ha recibido esta nueva profesión por su función, la de promocionar marcas, en ocasiones de una manera que podría ser cuestionada. Esta es una circunstancia de interés que nos abre un nuevo panorama que nos muestra una modificación del concepto de artista, completamente distinto al que ha existido a lo largo de la historia del arte, especialmente en el siglo XX. Esto contiene aspectos positivos que se han venido señalando, como el acceso a otro tipo de empleos relacionados con su arte, así como la democratización de este, puesto que se convierten en figuras pares con respecto al público, etc.

Evidentemente, la red social presenta algunos inconvenientes que podrían ser tratados con más amplitud en próximas investigaciones, puesto que la situación de las redes sociales es incierta y de cara a un futuro podremos observar las consecuencias de dichas interacciones. En primer lugar, Instagram es una red social que reclama inmediatez, la cantidad de contenido disponible hace prácticamente imposible el disfrute y la profundización en todas las publicaciones. En el ámbito artístico es una cuestión que puede afectar a los artistas, y es que la cantidad de competencia existente resulta abrumadora en un principio, y si bien es cierto que no se va a realizar un análisis en profundidad de la obra de los artistas, la posibilidad de lograr la fidelidad de un porcentaje del público, además de la presencia fugaz del restante puede resultar favorable para estos. Evidentemente, hablamos de "modas", puesto que la viralidad es pasajera, y llegará un momento de estabilidad

para la situación del artista. Especialmente en el submercado podemos observar esta problemática, y es que la sociedad de la estética que ha generado este incremento en el interés por las obras artísticas puede empezar a decaer en algún momento, volviendo a la situación en la que los artistas no pueden vivir exclusivamente de su arte. Asimismo, la crítica habla sobre un consumo pasivo por parte de esta audiencia genérica, que pone de manifiesto una imposibilidad de consumir muchas de las producciones de arte que se promocionan en Internet, de un modo físico. Sin embargo, vemos casos como es el de Polly Nor, cuya producción es especialmente adecuada para el formato online al tratarse principalmente de dibujos. No obstante, la artista ha llevado a cabo diversas exposiciones físicas llevando más allá las técnicas que emplea habitualmente. Es cierto que este podría no ser la norma, ya que el arte digital es complejo de llevar al disfrute físico, si bien la importancia de estas exposiciones actualmente recae en el rol del artista, con el que puede entablarse una conversación, favoreciendo de nuevo esa democratización artística.

En cualquier caso, el entorno de las redes sociales, especialmente Instagram por sus características técnicas, ha contribuido a que el panorama artístico sea mucho más fructífero para los propios artistas, permitiéndoles llegar a instancias de reconocimiento, y laborales que en el pasado hubieran sido prácticamente impensables. A pesar de que la herramienta de Instagram presenta inconvenientes, el futuro de las redes sociales son la incógnita clave que podría dilucidar lo que sucederá en los próximos años, y, por lo tanto, puede que dicha herramienta sea eficaz fugazmente. La situación a la que se enfrentan hoy en día los artistas emergentes es positiva, y presenta un panorama generoso en cuanto a sus posibilidades, especialmente para el artista emergente joven. El público también ha sido una pieza clave y que al mismo tiempo ha adquirido un rol concluyente en la situación de los artistas emergentes en su difusión artística en Instagram. Además, la red social ha permitido que el arte llegue a un público mucho más amplio, democratizando muchos de los procesos que antes quedaban ocultos,

así como el propio uso y consumo de arte. Como observamos, la hipótesis de la que partíamos ha acabado por ser verificada, y es que Instagram es, en efecto, una herramienta eficaz para que los jóvenes artistas emergentes se den a conocer.

5. Agradecimientos

Especial agradecimiento a Miguel Ángel Chaves Martín por haberme dado la oportunidad de participar en este proyecto, por su implicación y apoyo a lo largo del camino, y por haberme enseñado a ver con otros ojos el bonito mundo de la historia del arte.

A lo largo de este documento se utilizará el género gramatical masculino para referirse a colectivos mixtos siguiendo el principio lingüístico de la economía expresiva y sin pretender discriminar a nadie por razón de sexo.

6. Bibliografía

- About Instagram (2020). *Presentamos Reels de Instagram*.
<https://acortar.link/yjFqJJ>
- Amalia, L. (2013). *Internet como espacio de creación colectiva: Metamemoria, un ejemplo práctico*. [Tesis doctoral]. Universidad politécnica de Valencia. www.10.4995/Thesis/10251/34771
- Batman, J. (2019). *Instagram: Art's New Playground*.
<https://medium.com/predict/instagram-arts-new-playground-2d251ea98809>
- Bourdieu, P. (2010). *Sociología de la cultura*. México: Grijalbo.
- Brea, J. L. (2009). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Casacuberta, D. (2003). *La creación colectiva*. Barcelona: Gedisa.
- Contreras, L. (2019). *Instagram como herramienta de exhibición y difusión para los artistas plásticos*. [Trabajo final de grado]. Universidad de Bogotá. <http://hdl.handle.net/20.500.12010/7730>.
- Costa, T. (2017). *Instagram como herramienta para la creación de un museo social y online*. El uso que le otorgan museos de arte contemporáneo. [Trabajo de fin de máster]. Universidad Autónoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2017/hdl_2072_293583/TFM_Final_Costa_Tatiana.pdf

- Cultura Inquieta. (2020). Irene Pérez. *Cultura Inquieta*. <https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/17796-la-expresion-de-los-sentimientos-ocultos-a-traves-del-oleo-de-irene-perez.html>
- Foti, E. (2017). *Arte digital: Galerías virtuales y las nuevas formas de exposición*. [Trabajo de fin de máster]. Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/89504>
- Gómez, A. (8/2019). *Agenda Cultural de Cantabria Especial Agosto 2019*. <https://www.youtube.com/watch?v=hjbx2GTxhPU>
- Gotta, G. (2020). *Instagram y las instancias de reconocimiento artístico. Usos y efectos de la plataforma digital*. [Trabajo de fin de máster]. Universidad de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/171795>
- Irala-Horal, P. (2019). La industria artística en el entorno transmedia de las redes sociales. Primeras aproximaciones. *Quintana*, 18, 217-230. doi.org/10.15304/qu.18.5477
- Irene Pérez (s.f.). Instagram. <https://www.instagram.com/ireneperezart/>
- Izquierdo, V y Lima, D. (2018). Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo. *COMMONS, Ciencias Sociales, y Comunicación*, 7(2), 67-94. [dx.doi.org/10.25267/COMMONS.2018.v7.i2.03](https://doi.org/10.25267/COMMONS.2018.v7.i2.03)
- Kemp, S. (2021). Digital 2022: Global overview report. www.datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report
- Kluis Magazine. (S.F.). *Hablamos con Irene Pérez la artista que no puedes perderte en la Luidhouse*. www.kluidmagazine.com/hablamos-con-irene-perez-la-artista-que-no-puedes-perderte-en-la-kluidhouse
- López, A. (2012). *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*. Madrid: Universidad Complutense De Madrid.
- López, M. (2017). *Arte, vida y redes sociales de Internet: El artista en los inicios del siglo XXI. Nuevos paradigmas*. [Tesis doctoral]. Universidad de Vigo. <http://hdl.handle.net/11093/886>
- Márquez, I. (2017). El smartphone como metamedio. *Observatorio Journal*, 11(2), 61-71. doi.org/10.15847/obsOBS11220171033
- Martín, J. (2017). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: AKAL.
- Martínez, M (2021). *Irene Pérez*. <https://cutt.ly/9HJ6oUt>
- Martorell, S. (2016). Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística. *Opción*, 32(8), 225-243. <https://n9.cl/f3of0>
- Pawar, A. (2016). The Power of Personal Branding. *International Journal of Engineering and Management Research*. 6, 840-847.
- Pérez, H. (2019). Subjetividades otras en las manifestaciones artísticas en redes sociales. *COMMONS, Ciencias Sociales y Comunicación*, 8(1), 156-185. [dx.doi.org/10.25267/COMMON.2019.v8.i1.05](https://doi.org/10.25267/COMMON.2019.v8.i1.05)

- Pérez, M. R. (2019). Crítica de arte y periodismo cultural en tiempos de la viralidad. *Papeles de cultura contemporánea*, 22, 147-165. doi.org/10.30827/pcc.v0i22.15611
- Piragua, C. y Náñez, J. J. (2020). Emergencia estética en las redes sociales: una mirada desde las artes plásticas visuales. *Rutas de formación: prácticas y experiencias*, 10, 87-95. doi.org/10.24236/24631388.n.2020.3351
- Polly Nor (s.f.). Instagram. www.instagram.com/pollynor/
- Sebastián, V. (2018). *Las ilustraciones feministas de Polly Nor: cuando la metáfora utilizada es una triste realidad*. www.thewatmag.com/descubrimientos/ilustraciones-feministas-polly-nor-cuando-metaphora-utilizada-triste-realidad
- Shahzadi, N. (2019). *Instagram: A Digital Marketplace for Independent Visual Artists*. [Tesis doctoral]. Auckland University of Technology. <http://hdl.handle.net/10292/13254>

LOS OTROS MANIERISMOS: EL LAOCOONTE COMO TEMA PARA LA EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL GRECO HASTA LA MODERNIDAD

MANUEL ELÍAS REY ÁLVAREZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo busca analizar las aportaciones artísticas y filosóficas más destacables de Doménikos Theotokópoulos, el Greco (1541-1614), en una de sus obras pertenecientes a la última época toledana: el *Laocoonte* (1610-1614), y las confluencias estilísticas de esta obra con algunas de los principales artistas de las vanguardias del siglo XX. El proyecto concluye, entre otros postulados, en la importancia del arte del Greco como ejemplo de sublimación de la pintura en un medio para la teorización filosófica.

Palabras clave

Greco, manierismo, Juan Gris, Picasso, vanguardias, modernidad.

OTHER MANNERISMS: THE LAOCOÖN AS A THEME FOR ARTISTIC EXPERIMENTATION FROM EL GRECO TO MODERNITY.

Abstract

The present work seeks to analyze the most outstanding artistic and philosophical contributions of Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614), in one of his works belonging to the last period of Toledo: the Laocoön (1610-1614), and the stylistic confluences of this work with some of the main artists of the avant-garde of the 20th century. The project concludes, among other postulates, in the importance of El Greco's art as an example of the sublimation of painting in a medium for philosophical theorizing.

Keywords

Greco, mannerism, Juan Gris, Picasso, avant-garde, modernity.

Sumario

1. Introducción
2. El manierismo como espejo para las vanguardias del XX
3. La experimentación pictórica del Greco y su influencia en la modernidad
4. Conclusiones
5. Bibliografía
6. Anexo de imágenes

1. Introducción

En 1506 fue hallado en Roma el grupo helenístico del *Laocoonte*, las esculturas representan el castigo que los dioses dan al sacerdote troyano y a sus hijos por haber advertido a sus conciudadanos del peligro que asumía aceptar el presente de los aqueos (Fig. 1).¹ La obra, hasta entonces tan solo conocida por los escritos de Plinio el Viejo, inspiró notablemente a los artistas que asistieron a su redescubrimiento, así como a las generaciones posteriores de artífices que lo conocieron.² Su dramatismo patético y expresionista alcanzó a artistas como el Greco, que si bien tomó las representaciones del grupo para temas completamente diferentes, también ensayó sobre la misma narrativa. Con ello, el redescubrimiento de la pintura del Greco durante el siglo XX por parte de los artistas de las vanguardias proporcionó a estos perspectivas y composiciones que habían permanecido relativamente olvidadas y que les sirvieron para expresar ideas que, si bien eran diferentes, nacían de un contexto que guardaba ciertas similitudes con el de la Europa de los siglos XVI y XVII.



Fig. 1 Agesandro y Polidoro de Rodas, *Laocoonte y sus hijos*, siglo I d. C., Museos Vaticanos. Fuente: Wikimedia Commons.

¹ Virgilio. *Eneida* II, 49

² Extraído de Plinio el Viejo. *Historia Natural*. Libro 36, capítulo V.

El arte manierista, y con él, el del Greco, se ha enmarcado historiográficamente como una categoría a medio camino entre dos mundos, el renacentista y el barroco, en un contexto político y religioso convulso y de gran complejidad: Tras el rechazo de las demandas reformistas por parte del emperador Carlos, las diferencias entre las autoridades católicas y las facciones favorables a la Reforma se transformaron en una sucesión de conflictos civiles promovidos por algunos príncipes alemanes, en su interés de aumentar la autonomía y el poder propios. Para contrarrestar la propaganda protestante, la Iglesia católica y la Monarquía Hispánica desplegaron un programa político que tuvo un importante brazo artístico, a este programa se le ha denominado «Contrarreforma».

Desde los primeros análisis que sobre el manierismo se realizaron se señala cierta autonomía del arte manierista con respecto a los postulados contrarreformistas. Así lo señaló Erwin Panofsky (1892-1968), en sus estudios sobre la casa de los Borghesi de Siena, trazada por Beccafumi (1486-1551). Panofsky ve en la obra del sienés la inspiración de los que él denominó como «pintores-arquitectos». Posteriormente Rudolf Wittkower (1901-1971) estudió la pervivencia de las plantas centrales en la arquitectura manierista, a pesar de los postulados de la Contrarreforma.³ Esta pervivencia podría explicarse en la fuerza de las ideas neoplatónicas que subyacían tras ella y que también inspiraron al Greco en sus teorizaciones sobre la pintura y el proceso artístico.

En 1964, el historiador del arte Arnold Hauser (1892-1978), en su obra *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* explicó el manierismo pictórico como un supuesto regreso al desinterés hacia los espacios arquitectónicos que ya se habría

³ Como desarrolló Anthony Blunt después, Borromeo habría censurado la planta circular por ser esta herencia de la arquitectura de los templos paganos. A él se contraponía la tesis de Palladio, que la defendió como cuerpo unitario y de perfección asociado a la divinidad. Cataneo, por su parte, se posicionó a favor de la planta cruciforme porque la cruz representaba la salvación de la humanidad por el sacrificio de Cristo. Para profundizar en este aspecto véanse los *Quattro Primi Libri d'Architettura*, publicados en 1554 en Venecia.

dado en la pintura medieval, centrada en lo metafísico, en lo abstracto, cualidades también presentes en el arte manierista. Según Hauser, los espacios concebidos desde el manierismo muestran una enorme heterogeneidad de elementos y falta de continuidad orgánica, dando lugar a escenarios irreales. En 1940, Anthony Blunt publicó *Artistic Theory in Italy 1450-1600*; en su estudio, Blunt entiende la Contrarreforma católica como un intento de restaurar el poder que la Iglesia habría tenido durante la Edad Media, por medio de la negación de los postulados humanistas. En este punto, Blunt estaría cometiendo el mismo error que Hauser, atribuyendo el racionalismo a la Reforma protestante, cuando se podría afirmar que este se encontraba ya definido en la filosofía tomista pero, sobre todo, dejando de lado que gran parte del patrocinio humanista que se relaciona con el Renacimiento fue impulsado por príncipes católicos y, en no pocas ocasiones, por la propia Iglesia católica.

Ya en 1967, Eugenio Battisti, en su *Storia del concetto di Manierismo in Architettura*, pone a Serlio como uno de los fundadores del manierismo. De su texto cabe destacar el análisis sobre las innovaciones arquitectónicas, que según el autor habrían sido vistas como amenazas que se alejaban de las normas lógicas y el canon clásico. Pero fue en 1968 cuando Manfredo Tafuri, en su texto *Il mito naturalistico nell'architettura del '500*, definió el manierismo no como una crítica hacia el naturalismo, sino como un desprendimiento de los cánones clásicos que habría llevado a los artistas a exaltar «irrealismos neomedievales».

El manierismo se había constituido en realidad como una tercera vía de expresión artística, resultado de la incertidumbre generada por la crisis de la Fe y sus consecuencias políticas, no siendo resultado ni de la Reforma ni de su contraparte, sino constituyéndose como una alternativa artística más relacionada con sus antecedentes históricos en su transgresión de lo que los historiadores en algunas ocasiones han reconocido. La búsqueda de un nuevo lenguaje y de un nuevo empleo

de los elementos narrativos ya existentes dieron lugar no a una ruptura con lo clásico, sino con la interpretación que de lo clásico se había hecho hasta entonces.

2. El manierismo como espejo para las vanguardias del XX

Si bien la Europa del siglo XX, de población un tanto descreída comparándola con la de siglos anteriores, contaba con notables diferencias con respecto a la Europa de las Guerras de religión, la situación geopolítica de sus naciones guardaba un nexo común: la guerra total, entendiendo esta por un conflicto que afectó a todos los ámbitos de la vida y la cultura.

Las Guerras de religión (1524-1697), que devastaron la Europa moderna, supusieron la continuación por medio de la violencia de la discusión político-económica y teológica sobre la forma de entender la religión y su relación con el individuo. Estos conflictos, intermitentes y de distintas naturalezas, consiguieron resquebrajar muchas de las ideas que conformaban el paradigma de lo estético en el siglo XVI, especialmente aquellas más constreñidas y definidas en lo formal, siendo estas las heredadas de la visión de lo clásico que se había ido sedimentando en los reinos cristianos de la Europa occidental, y que comprendían una supuesta manera correcta, que habría venido a iluminar las sombras del arte medieval, y que de nuevo se vería ocultada por un arte deformado, si bien esta visión del manierismo como una deformación del arte renacentista es posterior, y se corresponde con el parcial análisis historiográfico de algunos estudiosos del arte. El contexto histórico es determinante en el nacimiento del manierismo, no siendo casual que este coincida con el escenario de crisis y belicismo de las Guerras de religión y de la Reforma protestante. Tanto en el plano pictórico como en el de la arquitectura y la escultura, los rasgos delimitados en la tratadística y tenidos por esa manera antigua y correcta de hacer arte se vieron superados por la inquietud e incertidumbre de aquellos artífices que asistieron a los eventos

históricos de finales del siglo XVI. Artistas como Miguel Ángel y Tiziano en sus últimas obras, quizás aún más sensibilizados por coincidir estas vicisitudes con las postrimerías de sus propias vidas, declaraban en sus obras exaltaciones que requerían de fórmulas menos contenidas en lo técnico. Este anhelo dio lugar a una manera nueva de hacer arte, que surgió antes del desarrollo del denominado arte de la Contrarreforma, y que se adaptó a las demandas de los programas contrarreformistas poco después.

En el siglo XX las dos guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945) supusieron también la ruptura de algunos artistas con las ideas estéticas que el academicismo había construido desde finales de la Edad Moderna. Los artistas que vivieron ambos conflictos y conocieron sus estragos quedaron desamparados de unos cánones que habían quedado relativamente vacíos de sentido por la barbarie y la degeneración de las convicciones políticas y los principios morales. Aunque los artistas de las vanguardias nunca dejaron de ser clásicos, del mismo modo en que El Greco no se desprendió indiscriminadamente de lo que le precedió, comenzaron a desarrollarse nuevas expresiones formales dentro de las artes tradicionales, que bebían de civilizaciones exóticas, en las que los artistas europeos encontraban material renovador para sus planteamientos, que en no pocas ocasiones se trataban de reflexiones sobre los mismos temas que inquietaron a los maestros del pasado. También se recurrió al arte de tiempos remotos, como la pintura rupestre, en la que los pintores y escultores encontraron obras más abstractas, que les servían mejor para sus reinterpretaciones. El arte medieval, especialmente el bizantino y el románico, tuvieron también un papel fundamental por su vasto imaginario y su estética, y del mismo modo, el arte manierista fue tenido por los artistas de las vanguardias como un rompimiento de la norma académica, una fuente de inspiración y de lenguaje innovador para los nuevos postulados de la modernidad. Una reinterpretación que no era completamente rigurosa, pero que servía a los nuevos intereses y demandas creativas.

En esta línea, el redescubrimiento del arte manierista por parte de los artífices de la vanguardia (y que significó un renovado interés en su estudio por parte de historiadores como Max Dvořák), también sirvió a las nuevas creaciones de los artistas del XX como fuente de inspiración, otorgando al manierismo un carácter irreverente que dotó al movimiento de un atractivo añadido.

Con el descubrimiento que Cézanne (1839-1906) hizo de una obra tenida por entonces como del Greco, *La dama del armiño*, el manierismo del artista cretense tuvo su presentación en la capital de las vanguardias europeas del siglo XX, París.

“El pintor galo descubrió dicho óleo, por cierto, indebidamente atribuido al Greco, en la Galería Española de Luis Felipe de Orleans, en el museo del Louvre, llamándole la atención lo intenso de la paleta cromática a la vez que aquellos cuerpos deformados. En palabras de Javier Barón, esta reescritura de Cézanne fue «una especie de acta de nacimiento de la modernidad». Serán a continuación pintores como Julius Meier-Graefe, con el retrato de Lovis Corinth, quienes van a proseguir esta reflexión pictórica a partir del género del retrato tal y como había influido en él el Maestro toledano. Ahonda Cézanne en esta reflexión sobre color y forma mediante obras como *Madame Cézanne con su vestido rojo* y *Bañistas*, una prefiguración de lo que será luego el cubismo” (Marigno, 2021, p. 6).

Dentro del movimiento manierista, el Greco se convirtió en el ejemplo más virtuoso en tanto que atrevido y desprendido de encorsetamientos compositivos, tanto por sus esquemas narrativos, que repitió para muchos de sus clientes (lo que denota el éxito que tuvieron), como por el tratamiento de las formas y los pigmentos, la luz y los espacios, consiguiendo un equilibrio perfecto entre lo etéreo y lo verosímil, que sus imitadores inmediatos no consiguieron emular. En la manera artística del Greco, los artistas de la vanguardia encontraron la pintura entendida no solamente como vehículo de ideas o medio de representación de la realidad, sino como tecnología para la propia acción del pensar, como el lenguaje lo había sido y seguiría siendo para los pensadores, poniendo al artista en la posición de un filósofo, de un creador de ideas, carente de un sistema de pensamiento, algo que

podría tenerse como una carencia perjudicial, pero que le permitió desatar un arte al servicio del conocimiento y el pensamiento, y no anclado en la mimesis.

3. La experimentación pictórica del Greco y su influencia en la modernidad

El Greco (1541-1614) no fue un artista rompedor en todos los sentidos, pues como muchos otros artistas en contacto con las corrientes humanistas, contaba en su patrimonio con una colección importante de volúmenes sobre artes, filosofía y teología. Del estudio de su biblioteca, coordinado por Javier Docampo y José Riello se concluyen, entre otros aspectos, las características principales de la concepción que el Greco tenía de la pintura y que, indudablemente, definió la obra del cretense. De entre dichos aspectos destacan los siguientes: la sencillez del discurso narrativo, reduciendo los elementos retóricos de sus composiciones al mínimo necesario; su concepto de la belleza, inviable sin la proporción, aunque esta no tiene por qué estar sujeta a cánones matemáticos preestablecidos, guarda un equilibrio que no encaja con el adjetivo de extravagante con que algunos historiadores del arte lo han descrito. Para el Greco, la creación artística es un proceso subjetivo e intelectual, que se aprende con la práctica y la experimentación y no mediante la sola imitación de las soluciones de artistas anteriores. Con estas ideas sobre su oficio y, con la que el pintor muestra acerca de la arquitectura, cuyo conocimiento es indispensable para alcanzar las más altas obras pictóricas, demuestra que la visión que tiene de sí mismo es, fundamentalmente, la de un pensador que, en lugar de plasmar sus teorías sobre el arte y la concepción de este, las refleja en su arte, producto de la reflexión y el ensayo experimental para superar los límites materiales de su oficio. Para el Greco, la innovación acontece en la pintura, y es esta la que inspira al resto de las artes.

En marzo de 1583 el rey vio la obra de San Mauricio y la Legión Tebana del Greco y, no gustándole esta para sus objetivos políticos, la

mandó tasar y pagó al cretense ochocientos ducados por su trabajo. Del estilo de Doménikos se ha dicho que no cautivó ni al rey ni a otros personajes relevantes en el panorama artístico-intelectual de la España filipina. Tal es el caso de Fray José de Sigüenza, historiador, teólogo y poeta de prestigio, que criticó duramente al cretense y su arte, así como a los que estimaban sus obras.⁴ Sin embargo, su pintura se conservó en San Lorenzo de El Escorial, ocupando un lugar privilegiado en las Salas Capitulares junto a la Sacristía. Si bien las composiciones del Greco eran muy complejas y dificultaban su interpretación, algo imprescindible en la nueva política artística de la Contrarreforma, su estilo sí fue del gusto del monarca, que supo apreciar la pintura y conservarla. Tras su corta estancia en la Corte, Doménikos se trasladó definitivamente a Toledo, ciudad en la que gozó de prestigio. En ella instaló su taller, donde sus discípulos se encargarían del grueso de los encargos, reservando para sí las más grandes empresas. Si bien estos trabajos tenían importancia, al no estar relacionados con el rígido programa áulico contrarreformista, el artista gozó de un mayor margen para sus ensayos pictóricos.

El *Laocoonte* (c. 1610-1614) es uno de los pocos cuadros de temática mitológica del artista cretense (Fig. 2). Si bien realizó varias pinturas con este pasaje de la *Eneida* de Virgilio, la versión de la National Gallery es la única que se conserva. En la obra se representa el ataque de las serpientes mandadas por Atenea hacia los hijos de Laocoonte, y a él mismo en el suelo combatiendo con una de ellas. Laocoonte fue un sacerdote troyano que, según el mito, advirtió a sus compatriotas de la imprudencia de admitir el regalo por parte de los

⁴ Fray José de Sigüenza se refería en estos términos al arte del Greco: «(...) no le contentó a su Magestad (no es mucho) porque contenta a pocos, aunque dicen de mucho arte, y que su autor sabe mucho, y se vee en cosas excelentes de su mano. En esto ay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que esta es la diferencia que ay entre las cosas que estan hechas con razon y con arte a las que no lo tienen, que aquellas contentan a todos y estas a algunos, porque el arte no haze más de corresponder con la razon y con la naturaleza. (...) Y tras esto, (como dezia en su manera de hablar nuestro Mudo) los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos (...)». Extraído de Sigüenza, (1907), v. 2, IV lib. 634.

griegos. En 1506 había sido descubierto en Roma el grupo escultórico *Laocoonte* y sus hijos, causando enorme revuelo entre las élites intelectuales y los principales círculos artísticos de la urbe. Seguramente el Greco la conoció y estudió durante su estancia en Roma.⁵



Fig. 2. El Greco, *Laocoonte y sus hijos*, 1610-1614, National Gallery of Art.
Fuente: Wikimedia Commons.

Para la composición, el Greco reutiliza esquemas de obras anteriores, tanto suyas como de otros maestros, apreciable en los cuerpos de los hijos, cuyas posturas recuerdan a las empleadas por Tintoretto para sus obras más dramáticas.⁶ Esta pintura podría considerarse como la máxima expresión del manierismo figurativo del artista, así como en lo

⁵ En Venecia también pudo conocer algunos mármoles clásicos, como el *Galo caído* (siglo II), que tiene la misma postura que el sacerdote Laocoonte en la pintura del Greco. Dicha escultura se encuentra hoy en el Museo Arqueológico de la ciudad, ubicado en el Palacio Real.

⁶ Como *El Milagro de San Marcos* de Tintoretto (c. 1548). Las figuras de la derecha del lienzo no han sido identificadas, y se desconoce el significado de su presencia, aunque, por la factura de las pinceladas, parecen etéreas en contraposición con *Laocoonte y sus hijos*, claramente asentados en la roca.

relativo al arte de pintar paisajes. El pintor escoge Toledo como representación de Troya, colocando el caballo de madera ante las puertas. Para la estructuración del fondo empleó el mismo recurso que en su *Vista de Toledo* del Metropolitan, alterando los edificios de ubicación para ofrecer una visión de conjunto con los más destacables y facilitar la identificación de la ciudad. Es por tanto una visión idealizada del Toledo de su tiempo.

En el propio material artístico de Doménikos Theotokópoulos se han comprobado las considerables distancias entre su obra y la de otros artistas, principalmente debidas a una mayor disposición ante la innovación y la experimentación, fruto del bagaje artístico adquirido durante su periplo desde Creta hasta Toledo, así como de su inquietud intelectual y teórica.

Quizá la solución esté en que El Greco no pretendía emular la escultura sino que, enmarcado en las manifestaciones de su tiempo que buscaban superar el modelo establecido y demostrar la validez o incluso idoneidad de otras posibilidades frente a lo monolítico del esquema clásico, el cretense decidiese, ya al final de su vida y en plena posesión de su mejor técnica y conocimientos, retar al ya viejo modelo helenístico siguiendo la línea de su admirado Tiziano. Este reto se tradujo en la creación de un óleo insólito en su carrera y en la historia de la transmisión y representación de este mito pero que, como vimos anteriormente, no pudo deshacerse por completo de la huella de la tradición. (Díez del Corral, 2005, p. 321).

Las fórmulas empleadas por el Greco en su *Laocoonte* no tuvieron por qué resultar de inspiración directa a Picasso para su *Harén* (Fig. 3), hoy en el Cleveland Museum of Art, pero las fórmulas grequianas que el artista malagueño conocía sobradamente son palpables en este lienzo, principalmente con la figura del *Galo caído* (Fig. 4), que aparece en primer término. En un tiempo en que Picasso emplea la pintura como modo de abrir nuevos caminos para la reinterpretación de la existencia humana, tomando como temas los menos grandilocuentes, en ambientes paupérrimos o de escenas cotidianas, facilitando sus estudios con los modelos del Greco, y del que se valdrá como inspiración de la

expresividad más depurada, expresiva y al mismo tiempo comedida y creíble, tal y como demuestra la obra dedicada al funeral de su amigo Casagemas (1901) (Fig. 5).⁷ Este fenómeno también lo encontramos en algunas obras de Juan Gris, especialmente en las de sus inicios, como en las ilustraciones que realiza para la obra de Machado (Fig. 6). En su tratamiento de la figura humana, Juan Gris no dispone de un diseño predeterminado, sino que emplea la propia obra como estudio y desarrollo para una nueva concepción de la anatomía, compartiendo soluciones con obras de otros artistas como Matisse, con desarrollos similares (Fig. 7). Estos ensayos que tienen como centro de estudio la definición y las proporciones del cuerpo humano son comunes en los artistas de las vanguardias, y especialmente en los participantes del expresionismo alemán y del movimiento cubista. La anatomía, que se había erigido como medida de todas las cosas desde el Renacimiento, recibió por parte del academicismo un papel protagonista en la construcción de los cánones alineados con la considerada como la manera de los antiguos, y puesto que el ser humano era el protagonista de las vicisitudes que inquietaban a los artistas de la modernidad, no es de extrañar que estos emplearan el mismo tema de reflexión.

Fig. 3. Pablo Picasso, *El Harén*, 1906, Cleveland Museum of Art. Fuente: Wikimedia Commons.



⁷ Extraído de Julián González, I. (1992). 210.



Fig. 4. Anónimo, *Galo caído*, siglo II d. C., Museo Archeologico Nazionale di Venezia. Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 5. Pablo Picasso, *Evocación a Casagemas*, 1901, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Fuente: Wikimedia Commons.

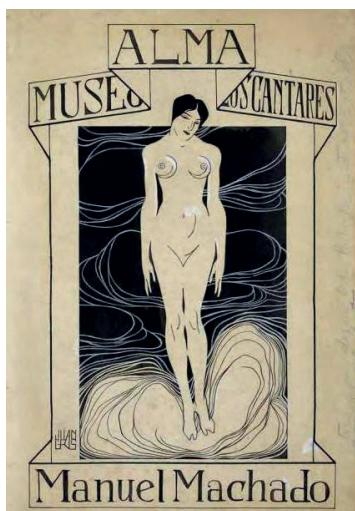


Fig. 7. Henri Matisse, *La Danza*, 1910, Hermitage. Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 6. Juan Gris, *Alma, Museo, Los Cantares* (Portada), 1907. Fuente: Wikimedia Commons.

Si bien la anatomía puede interpretarse como un medio no solo para el estudio de la forma humana en sí misma, sino también de la arquitectura, algunos artistas de las vanguardias se inspiraron directamente del tratamiento que el Greco dio a los espacios y sus vacíos. Tal es el caso de Cézanne, que aunque no se inspirase en la obra del Greco, comparte con este los mismos principios relativos a la experimentación pictórica. Algunos autores han incidido en esta cuestión, defendiendo que el Greco habría sido no solo un precedente de la modernidad, un adelantado de las vanguardias, sino que habría sido el artista primigenio de estas. El arte en los tiempos de las vanguardias cobra, quizás, una naturaleza de autoconocimiento que se deriva de una sucesión de acontecimientos históricos que han agotado la rigidez con que algunos autores han querido tutelar la Historia del Arte. Uno de los postulados más destacables en este sentido lo encontramos en el pensamiento de Jaime Brihuega, que afirmó que el arte de Picasso, especialmente en el de su etapa azul, servía no solo como ensayo sobre la propia pintura, sino también sobre la Historia del Arte, sirviendo como teoría y reflexión en torno a la obra del Greco. El artista cretense sirvió en este sentido tanto para los artistas de las vanguardias como para sus contemporáneos que desarrollaron su carrera en el ámbito del régimen de Franco.

Al contrario que Vitrubio, Daniele Barbaro y Miguel Ángel, el Greco antepone la pintura a todas las demás disciplinas. Así, la concepción que Doménikos tenía de la arquitectura era la de una ciencia particular o limitada, mientras que la pintura habría sido para él una disciplina general, en la que la forma y el color se ven reunidos, siendo indispensable para su oficio tener conocimientos teóricos y prácticos sobre la escultura y la arquitectura. El Greco tenía a la pintura como arte principal de la innovación y la experimentación, cuyos resultados eran implementados en las soluciones que demandaba el arte de la arquitectura. En este sentido, el cretense critica a aquellos que, no entendiendo de arquitectura (pues no conocen la pintura), se limitan a seguir las indicaciones canónicas en cuanto a formas y proporciones se

refiere, de maestros pretéritos. Para el Greco la única forma correcta de representar el cuerpo es el canon de diez cabezas, postulando que tan solo el que conoce el arte de pintar sabe cuál es la medida perfecta. El artista niega la necesidad de la geometría como fundamento previo a la ejecución material de la obra. Así, concuerda con Francesco Patrizi en su concepción peyorativa de la imitación, elogiando al artista que alcanza el dominio de las artes sin copiar otras obras.⁸

La deformación de los cánones promovida por los artistas con el avance progresivo de las vanguardias no fue sino un proceso de reformulación de los órdenes artísticos dentro de la pintura. Del mismo modo que el Greco empleaba su pintura como medio para la reflexión sobre el arte, los artistas como Franz Marc, Gris o Picasso desarrollaron nuevos modelos estéticos empleando la pintura como medio para el pensamiento y estudio filosófico y teórico.

4. Conclusiones

El arte de Doménikos Theotokópoulos fue puesto en relación con el concepto de Manierismo por vez primera en la publicación de Max Dvořák (1874-1921), historiador del arte y discípulo de Alois Riegl. En los últimos años de su vida, seguramente influenciado por la progresiva recuperación que los artistas de la vanguardia europea estaban haciendo del arte del Greco, Dvořák se interesó en las obras del cretense que estaban sirviendo de ejemplo a los nuevos artistas que querían romper con las tradiciones académicas. En su trabajo, Dvořák

⁸ Francesco Patrizi (1529-1597) fue un filósofo seguidor de los postulados platónicos en la República véneta. Destacan sus obras sobre poética y geometría y de él deriva, seguramente, la concepción que el Greco tenía de la luz, más allá de lo material. Para profundizar en su obra, véase VV. AA., Francesco Patrizi. Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento, Ferrara, Università di Ferrara, 2002. Las ideas filosóficas del Greco están más próximas a Platón que a Aristóteles. Véase Marías y Bustamante 1980, pp. 86-87. El neoplatonismo influyó sobre numerosos artistas del siglo XV debido a su popularidad, véase a este respecto la p. 182 de la obra de Marías y Bustamante. Según los autores, el Greco fue relacionado por vez primera con Platón por la profesora Antonina Vallentin. Extraído de la p. 184.

define al Greco como artista que prefiguró el expresionismo alemán del siglo XX. El historiador checo lo relaciona con el antinaturalismo con que se había definido el Manierismo después de que Hauser lo expusiera como la mera imitación de las últimas obras ejecutadas por los grandes artistas del Renacimiento. Dvořák destaca el particular uso del color y la expresión a través de este del Greco, así como la reinterpretación que hace de la idea de cuerpo que Miguel Ángel plasmó en sus obras de juventud y madurez. Esta publicación puso la obra del cretense en relación con la de otros artistas que figuraban ya en el epicentro de la discusión sobre la naturaleza del arte manierista. El texto de Dvořák es especialmente importante en la recuperación intelectual del Manierismo, cuyos márgenes aún no estaban muy delimitados, pero que permanecía en gran medida desterrado del academicismo por la consideración de grotesco y degenerado que de él se tuvo desde el Barroco y la Ilustración hasta los tiempos del propio Dvořák.

En Centroeuropa la infravaloración del movimiento manierista se mantuvo hasta la década de 1930. La historiografía se vio influenciada por el ascenso del nazismo y su exaltación de las artes clásicas, en detrimento de otras épocas como el Manierismo, que quedó relegada a la categoría de arte indeseable o degenerado.⁹ Los historiadores que no comulgaron con los nuevos parámetros historiográficos impuestos desde la política tuvieron que exiliarse. Entre ellos se encontraban prácticamente todos los que habían enfocado su línea de investigación en el movimiento manierista.

Estas consideraciones se desvanecieron con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el arte manierista recobró la atención que había recibido durante las vanguardias. Así lo demuestra la exposición que se

⁹ Tanto las obras expresionistas como sus antecedentes históricos fueron catalogadas bajo esta doctrina. En Alemania se organizaron exposiciones para mostrar este arte degenerado, tituladas Entartete Kunst. Las exposiciones fueron más visitadas que las de arte oficial, también organizadas por el nuevo régimen, y lograron atraer la atención de intelectuales y teóricos de toda Europa, lo que resultó en un fracaso de las intenciones con que se había concebido.

celebró organizada en 1955 por el Consejo de Europa, y que tenía por título *The Triumph of European Mannerism: From Michelangelo to El Greco*¹⁰. En este momento, el término sufrió una profunda desfiguración, pudiendo acoger en su diluido espectro a cualquier tipo de obra del siglo XVI.

La búsqueda por la imitación de la naturaleza, palpable en el arte desde el mundo clásico con Zeuxis y Parrasio compitiendo por vencer los límites de la pintura, y que volvió a regir la filosofía artística durante el Renacimiento, como está escrito en el epitafio de Rafael Sanzio en el Panteón de Roma, «(...) ahora que él ha muerto, ella (Natura) teme morir con él», se vio interrumpida durante la crisis de la Cristiandad del Alto Renacimiento, dando lugar a un movimiento que buscó superar a la naturaleza y desvincularse de los cánones clásicos en favor de la libertad creativa y de una concepción del arte pictórico como «arte total». En esta nueva visión del arte, la creatividad personal del artista tomó el protagonismo, deformando los límites hasta entonces establecidos y permitiendo a los artífices adaptarlos a sus objetivos narrativos e intelectuales. En ello tuvo un destacado papel el Greco, al desarrollar la pintura como una disciplina filosófica que nace a resultas del ensayo y la experimentación sobre un conocimiento profundo de los clásicos.

Para entender las formas estilísticas del Greco y su concepción del manierismo pictórico, la doctrina ha buscado aquellos referentes que pudieron influir en los años de juventud del artista, contribuyendo a la definición y depuración de su pintura. El propio Doménikos facilita esta tarea en su *Expulsión de los mercaderes* del periodo romano (c. 1571-1576). En ella retrata, en el margen inferior derecho, a los principales maestros que determinaron su visión del arte. En el plano inmediato al

¹⁰ Esta exposición no fue sino la culminación de una idea en expansión por aquel tiempo. La conceptualización del término manierismo como un movimiento artístico paneuropeo donde las artes de distintas naciones tomaban el testigo de Italia para nuevas creaciones. Esta moda manierista se materializó historiográficamente con obras como *Die Welt als Labyrinth* (1957).

espectador se distingue al que podría ser un joven Rafael Sanzio, junto al maestro Tiziano Vecellio. Tras ellos se sitúa el amigo y, en gran medida benefactor del cretense, Giulio Clovio. En cuarto lugar se encuentra Miguel Ángel, artista cuya calidad pictórica no solo había sido puesta en cuestión abiertamente por el cretense, sino directamente criticada. De entre todas sus destrezas, el Greco admira el dibujo y la escultura de la obra de Miguel Ángel. Concuere con el florentino en que la práctica del dibujo es indispensable para dominar la pintura. El dibujo de Miguel Ángel tomó una relevancia sin límites, influyendo sobre todos los artistas posteriores, incluidos los manieristas. Del mismo modo, los artistas de las vanguardias que se inspiraron directa o indirectamente de los ensayos pictóricos manieristas muestran en sus obras una apelación constante a los antecedentes de su disciplina. No obstante, uno de los mayores logros de su pintura fue conseguir representar lo etéreo de forma verosímil, rasgo que intentará imitar su hijo Jorge Manuel (1578-1631) sin éxito.



Figs. 8 y 9. Miquel Barceló, *La Divina Comedia*. Fuente propia.

Estas pervivencias pictóricas se han mantenido hasta nuestros días, y aún siguen siendo terreno para el ensayo intelectual sobre el arte.

Ejemplo de ello es la obra de Miquel Barceló para la *Divina Comedia* editada por El Círculo de Lectores con motivo de su cuarenta aniversario (figs. 8, 9 y 10). Barceló traza desde una nueva perspectiva los paisajes antes plasmados por Sandro Botticelli, Miguel Ángel, John Flaxman, William Blake o Gustave Doré. Sus pinturas han sido realizadas en un estado de indefinición genérica, desmarcándose a veces de los preceptos clásicos de la pintura, como la perspectiva. Emplea la diagonal en el espacio para lograr profundidad y el dinamismo propio de una caída en aceleración, consiguiendo con todo ello traducir las imágenes mentales de la Edad Media a las mentes del siglo XXI, sin abandonar los recursos y las soluciones que sus predecesores ya habían utilizado y, al igual que ellos, sin renunciar a un uso original e innovador de estas.

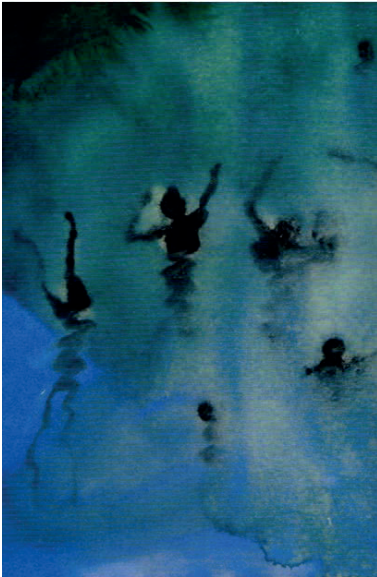


Fig. 10. Miquel Barceló, *La Divina Comedia*. Fuente propia.

5. Agradecimientos

Este artículo parte del Trabajo Final de Grado *La última etapa del Greco y los límites cuodlibetales del manierismo*, dirigido por el Dr. Jesús Cantera Montenegro, defendido en Madrid en junio del 2021, con la máxima calificación. Quiero agradecer a la Dra. María Isabel García

García su invitación a convertir aquel trabajo en esta publicación. Sus comentarios y consejos para el desarrollo de este artículo han sido muy valiosos. También a la Dra. María Victoria Chico Picaza y a la Dra. María Dolores Jiménez-Blanco, por sus críticas y observaciones, así como al Dr. Javier Pérez Segura, por sus consejos.

6. Bibliografía

- Álvarez Lopera, J. (2012). *El Greco. La obra esencial*. Barcelona: Sílex.
- Battisti, E. (1967). Storia del concetto di Manierismo in Architettura. *Bollettino CISIA*, 9, 205-210.
- Blunt, A. (1980). *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Cátedra.
- Brown, J. (1984). El Greco. Italy and Spain. En Andrade, P., Manuel, J. *Studies in the History of Art*, 13 vols. National Gallery of Art.
- Brown, J., Kagan, R. L. (1987). *El Greco und Toledo*. Fröhlich & Kaufmann.
- Bustamante, A. (2015). El Greco en España. El éxito de un gran pintor. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 776, 1-11.
- Bustamante, A. (2016). El Greco y el Escorial. De Felipe II a Felipe IV. *BSAA Arte y Arqueología*, 82, 91-115
- Caballero, F. J. (2002). El Greco. Algunos elementos de los fondos de las obras de época toledana. *Espacio, tiempo y forma*, 15, 95-116.
- Caturla, M. L. (1994). El Manierismo. *Revista de ideas estéticas*, 7, 3-17.
- Checa Cremades, F. (1987). *El Manierismo en Europa*. Arco Libros.
- De Salas, X., Marías, F. (1992). *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Real Fundación de Toledo.
- De Sigüenza, Fr. J. (1907). *Historia de la orden de San Jerónimo*. Bailliére.
- Díaz Sánchez, J. (2012). El peso del pasado. Crítica y pintura como mecanismos de construcción histórica. *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 24, 79-96.
- Díez Del Corral, P. (2007). Timeo danaos et dona ferentes: el *Laocoonte* de El Greco. En Hadjinicolaou, N. *El Greco's Studio*. Crete University Press.
- Docampo, J., Riello, J. (2014). *La biblioteca del Greco*. Museo Nacional del Prado.
- Dvořák, M. (1953). El Greco and Mannerism. *The Magazine of Art*, 46, 14-23.
- Garrido, M. (2015). *El Greco pintor. Estudio técnico*. Museo del Prado Difusión.
- Hauser, A. (1965). *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte moderno*. Ediciones Guadarrama.
- Hauser, A. (1978). El concepto de Renacimiento. En Hauser, A. *Historia social de la literatura y el arte*. 1 vol. Labor.
- Hugh, C. (1963). *Mannerism and Maniera*. Locust Valley J. J. Augustin.
- Julián González, I. (1992). Temas y modelos en la obra de Picasso. *D'Art* 205-223.

- Mariás, F. (2013). *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Nerea.
- Mariás, F. y Bustamante, A. (1980). *Las ideas artísticas de El Greco*. Cátedra.
- Plinio. (2002). *Historia Natural*. Letras Universales.
- San Román, F. (1927). De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. III, 9. 275-340.
- Tafuri, M. (1968). Il mito naturalistico nell'architettura del '500'. *L'Arte*, 1. 7-36.
- Virgilio. (2012). *Eneida*. Espasa Libros.
- VV. AA. (2006). *De El Greco a Picasso. El Tiempo, la Verdad y la Historia*. T.F. Editores.
- Waterhouse, E. K. (1967). El Greco's Italian Period. *Art Studies Cambridge*, 6.

ANÁLISIS DIACRÓNICO DEL PAISAJE URBANO-FERROVIARIO EN ALCALÁ DE HENARES (1859-2021)

CARLOS UTRERO ONSINA

Universidad de Alcalá

Resumen

La llegada del ferrocarril a las ciudades ha condicionado desde el siglo XIX el desarrollo urbano de las mismas, al igual que su paisaje urbano. Alcalá de Henares es un caso paradigmático de este suceso, donde las vías ferroviarias dividen la ciudad por completo. Por un lado, se busca analizar la relación diacrónica entre el ferrocarril y la ciudad de Alcalá de Henares, así como el paisaje que han generado desde la llegada de la infraestructura en 1859. Por otro, se plantea el estudio del paisaje urbano-ferroviario actual, entendiendo que el paisaje presenta una realidad física y otra intangible, simbólica, especialmente relevante en Alcalá.

Con este estudio se busca crear una metodología de análisis que trate de entender qué elementos del paisaje son histórica y patrimonialmente relevantes para comprender el paisaje urbano-ferroviario actual e identificar y evaluar los diferentes escenarios que se reproducen en torno al eje ferroviario.

Palabras clave

Paisaje urbano, paisaje ferroviario, ferrocarril, urbanismo, integración, Alcalá de Henares.

DIACHRONIC ANALYSIS OF THE URBAN-RAILWAY LANDSCAPE IN ALCALÁ DE HENARES (1859-2021)

Abstract

The arrival of the railway in cities has affected their urban development since the 19th century, as well as their urban landscape. Alcalá de Henares is a paradigmatic case of this, where the railways completely divide the city. On the one hand, this study seeks to analyse the diachronic relationship between the railway and the town, as well as the urban landscape that has been generated since the arrival of the infrastructure in 1859. On the other hand, a study of the current urban-railway landscape is proposed, understanding that the landscape presents a physical and an intangible reality, especially remarkable in Alcalá.

The purpose of this study is to create a methodology of analysis that attempts to understand which elements of the landscape are historically and patrimonially relevant to understand the current urban-railway landscape and to identify and evaluate the different scenarios that are reproduced along the railway axis.

Keywords

Urban landscape, railway landscape, railway, urbanism, integration, Alcalá de Henares.

Sumario

1. Un nuevo paisaje: Introducción teórica al paisaje urbano-ferroviario en la ciudad europea de los siglos XIX y XX.
2. Evolución de la relación entre la ciudad, el ferrocarril y su paisaje en Alcalá de Henares (1859 – 2020).
3. Metodología de análisis del paisaje urbano-ferroviario de Alcalá de Henares en el contexto actual.
4. Conclusiones
5. Bibliografía

1. Un nuevo paisaje: Introducción teórica al paisaje urbano-ferroviario en la ciudad europea de los siglos XIX y XX

La Revolución Industrial iniciada en el siglo XVIII repercutirá de manera radical en el urbanismo y el paisaje de las ciudades, empezando en Inglaterra y expandiéndose progresivamente al resto del mundo.

Este acontecimiento se verá reflejado, por un lado, en el tejido urbano y su percepción, donde el crecimiento demográfico, los movimientos migratorios y asentamiento de industrias en las ciudades darán lugar a un crecimiento desmesurado de la superficie urbana edificada. Por otro lado, se reflejará en el desarrollo de nuevas redes infraestructurales de comunicación que incorporarán una nueva capa a las ciudades y al territorio.

En primer lugar, gracias al desarrollo de mejores condiciones alimentarias e higiénico-sanitarias y al descenso de la tasa de mortalidad, se produce un excepcional crecimiento demográfico que repercutirá en el tejido urbano de las ciudades y en su forma de entenderlas. Al mismo tiempo, la población comienza a concentrarse en las ciudades como lugar donde vivir (Seta, 2002; Benevolo, 1977). Estos fenómenos de migraciones a las ciudades, debidas al asentamiento de la industria en ellas y en sus proximidades, potenciarán el aumento del número de personas que habitarán en núcleos urbanos, con los cambios paisajísticos y problemáticas que ello conlleva.

Por otro lado, el desarrollo de los medios de transporte fue una de las consecuencias derivadas de las mejoras tecnológicas tras la Revolución Industrial. Así, se crean nuevas carreteras y canales navegables de igual forma que surgen nuevos medios de transporte como el barco de vapor y el ferrocarril. En este contexto, la máquina de vapor de Boulton y Watt, desarrollada en la segunda mitad del siglo XVIII será clave al utilizarse como fuerza motriz para hacer funcionar las máquinas (Seta, 2002; Benevolo, 1977).

Según Cesare de Seta, nos encontramos ante un periodo de "urbanización frenética" enmarcado en un contexto donde no existía una regulación que controlase la mancha de crecimiento urbano. El aumento demográfico que experimentaron las ciudades se tradujo en la necesidad de construir viviendas para la nueva población, viéndose la clase obrera obligada a ocupar los espacios con las peores condiciones de habitabilidad: entornos próximos a las vías de ferrocarril y zonas junto a áreas destinadas a actividades industriales. El ambiente insalubre se verá agravado por la escasa calidad de estas construcciones y la situación de hacinamiento que vivían las ciudadanas y ciudadanos de los nuevos barrios (Seta, 2002). En estos nuevos desarrollos tuvo mucho que ver el ferrocarril, que en palabras de Lewis Mumford:

"Si la fábrica movida por el vapor y productora para el mercado mundial fue el primer factor que tendía a aumentar la superficie de congestión urbana, después de 1830 el nuevo sistema de transporte ferroviario contribuyo, por otra parte, considerablemente a ella" (Mumford, 1979, p. 610).

De esta forma, la organización, el funcionamiento, y la imagen de las ciudades y el territorio quedarán innegablemente supeditadas a la aparición de estos nuevos medios de transporte y a la forma en la que se distribuyen las redes (sistemas de comunicación e infraestructuras) en las ciudades y entre ellas (Capel, 2011).

Pero la introducción del ferrocarril en los entornos urbanos no solo supuso cambios en la morfología, funciones y dinámicas dentro de las ciudades. De igual manera, tuvieron lugar transformaciones sociales y culturales vinculadas por un lado a la idea de progreso y por otro, asociadas a una connotación negativa de desamparo de la clase obrera. Todos estos cambios, junto con la presencia de los propios elementos físicos que integran el sistema ferroviario, dieron lugar a la formación de un nuevo paisaje urbano, que en su momento fue alabado por unos y criticado por otros.

Antes de continuar, para abordar las transformaciones paisajísticas de las ciudades a raíz de la inserción del ferrocarril es necesario definir

qué entendemos por paisaje urbano, pues es un concepto relativamente contemporáneo que ha estado en las últimas décadas en constante revisión y siendo continuamente matizado.

Una definición acertada que abarca la globalidad del término la expone Javier Maderuelo (2010, p. 575). Este autor explica que el paisaje urbano, desde un punto de vista cultural, no se limita al simple soporte físico, sino que más bien se trata de una construcción mental a través de la cual cada persona elabora tras la percepción de un espacio concreto. Es decir, no se trata únicamente de la morfología propia del espacio y sus elementos, sino que éste pasa por un filtro, subjetivo, que denota al lugar de otros aspectos intangibles. La suma de ambas partes, la parte física y la parte intelectual, es lo que conforma el paisaje urbano.

Esta concepción teórica se ve reflejada de forma clara en el contexto de la ciudad europea entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX.

Así, en palabras de Ángeles Layuno "La Revolución Industrial ocasionó de manera masiva la formación de áreas urbanas y colonias destinadas a la industria, generando en algunos lugares un "paisaje-tipo" vinculado a la modificación morfológica, ambiental e iconográfica de las ciudades" (Layuno, 2013, p. 642). La Revolución Industrial contribuyó entonces a modificar el paisaje urbano con la fabricación masiva de ladrillos, azulejos, baldosas y vigas de hierro, que serán aplicadas en los nuevos edificios construidos, otorgándoles un aspecto que se asociará a la modernización, consecuencia de este proceso (Capel, 2011). Los textos de Lewis Mumford resumen muy bien esta idea, pues decía que las nuevas ciudades industriales estaban conformadas por tres elementos principales: la fábrica, el ferrocarril y el tugurio (Mumford, 1979, p. 611).

Ante el nuevo paisaje, surgen dos posturas completamente opuestas al mismo tiempo: una de rechazo y otra de aprecio. La razón principal de la repulsión de las emergentes ciudades industriales se debía, principalmente, a la percepción de la máquina como una amenaza, pues

éstas causaban el ambiente degradado. Así lo expone Lewis Mumford en su obra *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (1961), donde explica las repercusiones de la construcción de ferrocarriles, primero en el territorio, hablando de la creación de verdaderas "heridas en la tierra" debidas a los desmontes y terraplenes creados; en segundo lugar expone que, con la llegada del ferrocarril a las ciudades, también lo hizo el ruido, el humo y el cascajo. De hecho, tal debió de ser la insalubridad del ambiente urbano que Mumford denominaba a la ciudad industrial como "Villa Carbón" (Mumford 1979)

De igual forma, Charles Dickens nos hace adentrarnos en el ambiente de estas ciudades industriales a través de sus escritos en la ciudad de "Coketown" de su obra *Tiempos Difíciles* (1854):

"era una ciudad de ladrillos rojos, o mejor, de ladrillos que hubieran sido rojos si el humo y la ceniza se lo hubiesen permitido; tal como estaban las cosas, era una ciudad de un rojo y negro natural, como la cara pintada de un salvaje. Era una ciudad de máquinas y altas chimeneas, de las que salían, sin solución de continuidad, interminables serpientes de humo que jamás llegaban a desvanecerse. Tenía un canal negro, un río de color púrpura por los barnices malolientes, y grandes grupos de edificios, llenos de ventanas, donde durante todo el día había un continuo golpear" (Dickens, 1854, en Benevolo, 1990, p. 159, en Layuno, 2013, p. 644).

La otra cara de la moneda la encontramos en las positivas percepciones de este periodo, donde la industria y la técnica eran aspectos elogiados por ciertos sectores de la sociedad. Con acontecimiento como la Exposición Universal de Londres en 1851, el ensalzamiento del ferrocarril y la industria irá en aumento al estar ligado con los ideales de progreso. De esta forma, los paisajes urbanos de chimeneas humeantes y líneas ferroviarias se verán por otros con los ojos de la admiración. El triunfo de la mecanización llegará a principios del siglo XX, que se verá afianzada con el Movimiento Moderno. (Layuno, 2013).

Las transformaciones urbanas que se sucedieron tras la Revolución Industrial quedaron cristalizadas en el arte gracias a la capacidad de los

autores de representar la ciudad y su paisaje urbano. Las artes figurativas, principalmente de finales del siglo XIX y comienzos del XX, de autores como J.M. William Turner, Claude Monet o Gustave Doré, nos ayudan a entender el importante papel que desempeñó el ferrocarril en la construcción del ideal de modernidad y su impacto, no solo físico, en las ciudades (Costa, 2006).

Por último, la evolución de la imagen de las ciudades en esta época fue captada de manera rotunda por el cine en la obra de Walter Ruttmann *Berlín, Sinfonía de una Ciudad* (1927).

Esta película es un perfecto testimonio que nos muestra el paisaje urbano de los primeros años del siglo XX (Layuno, 2013). Entre los temas que trata la cinta, encontramos la ausencia de límites definidos dentro de la ciudad, donde los suburbios paralelos a las vías del tren no parecen tener fin, o el ritmo frenético y automatizado de la vida urbana donde se representa a la ciudad como una máquina viva. La película de Ruttmann resulta perfecta para el cierre de esta parte, pues transmite la práctica totalidad de los conceptos tratados hasta ahora.

Así, una vez abordadas las principales cuestiones y problemas de la relación entre ciudad, ferrocarril y paisaje, pasaremos a estudiar el caso concreto de Alcalá de Henares, en la cual se manifestarán muchos de los aspectos planteados en este apartado.

2. Evolución de la relación entre la ciudad, el ferrocarril y su paisaje en Alcalá de Henares (1859 – 2020)

El ferrocarril supuso la introducción de Alcalá de Henares en una gran red que la conectó con los diferentes territorios nacionales. La incorporación de la infraestructura en la ciudad, debido a su buena localización, favoreció la llegada de la industria, con su consecuente explosión urbana. Sin embargo, trajo consigo también una serie de problemas que se verán reflejados en el paisaje urbano de la ciudad.

Si bien veníamos viendo en las ciudades europeas que los procesos de industrialización tuvieron lugar habitualmente durante el siglo XIX, el caso de Alcalá de Henares será diferente, pues esta industrialización - y sus consecuencias en el tejido urbano y su paisaje - no se hará notar de forma certera hasta los años sesenta, ya en la segunda mitad del siglo XX.

El echar la vista hacia atrás supone un paso importante a la hora de examinar la problemática, pues nos ayuda a comprender el momento y la forma en la que comienzan a surgir las tensiones entre ambas partes, que se verán inevitablemente reflejadas en su paisaje. A continuación, se realiza una revisión histórica, urbanística, arquitectónica y, principalmente, paisajística de la relación entre el ferrocarril y la ciudad de Alcalá de Henares desde su implantación en 1859 hasta el siglo XXI con el fin de comprender cómo ha llegado la ciudad a la situación actual. De igual forma, se busca identificar aquellos elementos del patrimonio cultural, industrial y ferroviario identitarios en la ciudad y que merecen ser distinguidos y recordados¹.

Actualmente el ferrocarril supone una barrera innegable inserta en la trama urbana y cuya permeabilidad, al igual que su paisaje urbano, resulta deficiente. En las siguientes páginas analizaremos el camino que se ha seguido hasta llegar al estado que presenta en la actualidad.

2.1. Ferrocarril y primeras transformaciones urbanas (1859-1956)

La llegada del ferrocarril a Alcalá de Henares sucede en un periodo de declive tras una serie de sucesos, entre ellos el traslado de la Universidad a Madrid en 1836², que la hundieron en una terrible crisis con

¹ Para este estudio, se realiza un análisis urbano propio, apoyándose tanto en fuentes bibliográficas como en vuelos aéreos y cartografía histórica de la página web [Visor CartoMadrid](http://visor.cartomadrid.org/visor/?v=CartoMadrid) de la Comunidad de Madrid (idem.madrid.org/visor/?v=CartoMadrid).

² Este traslado hace que la ciudad sufra un proceso de abandono debido al desplazamiento a la capital de muchas familias junto con la universidad, quedando un escenario de calles y edificios vacíos (Díaz, 1990).

un tejido urbano muy limitado y una actividad agraria arraigada en la tradición y el arcaísmo (Muñoz, 2020).

Así, en la primera mitad del siglo XIX, antes de la aparición del trazado ferroviario, la extensión de la ciudad se limitaba a las edificaciones contenidas en el recinto amurallado junto con dos arrabales extramuros: el Arrabal de Santiago situado al norte, y el arrabal de Mártires, al este, ambos poco colmatados.

Es en este contexto cuando tiene lugar un acontecimiento que las alcaínas y alcaínos mirarán de forma optimista, con la esperanza de que ayudaría a superar la situación de estancamiento que estaban viviendo: el 2 de junio de 1859 queda inaugurado el tramo ferroviario Madrid-Guadalajara por la compañía MZA (Compañía de Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante). El tráfico reducido, junto con el hecho de que no hubiese un cerramiento que delimitase el espacio ferroviario, daba como resultado un paisaje con una inexistente sensación de barrera, al igual que una menor percepción de fragmentación del espacio urbano. De esta forma, la conectividad no se vio gravemente afectada y la ausencia de muros y vallas generaba una imagen de continuidad visual a pesar de existir un trazado ferroviario (Sánchez, 2020; Muñoz, 2020).

La introducción del ferrocarril afectará de igual forma al paisaje urbano adyacente a la nueva línea (Fig. 1). Entre las principales transformaciones urbanas y paisajísticas, merece especial mención la aparición del actual Paseo de la Estación.

La estación, construida de forma separada respecto al núcleo urbano, servirá de foco de atracción para el desarrollo del nuevo ensanche, que se expandirá por inercia hacia este elemento. Así, el nuevo conjunto urbano – cuyo eje será el actual Paseo de la Estación – sirve de pieza de conexión entre los arrabales históricos de Santiago y de Mártires (Sánchez, 2015).



Fig. 1. J. Laurent: Fotografía de la estación y Paseo de la Estación (entre 1862 y 1863).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España.

En 1880 comienzan a levantarse las primeras edificaciones en un camino de la Estación aún sin urbanizar. Se trata de la construcción de una serie de “hotelitos” y fincas de recreo por parte de las clases más acomodadas³ (Sánchez, 2020).

No será hasta una década después cuando se firme el proyecto de alineación del paseo de la Estación, el 31 de agosto de 1892, por el arquitecto municipal Martín Pastells. Después de la urbanización del paseo, la vía adquiere cierto protagonismo al ser el eje de conexión del ferrocarril con la ciudad, proyectando así una idea de modernidad (Sánchez, 2020).

El ambiente del paseo de la Estación (Fig. 2) queda recogido en las palabras de María de los Ángeles Díaz, ayudándonos a imaginar cuál sería ese escenario de un espacio apenas densificado situado a las afueras de lo que en su momento era el núcleo urbano:

³ Entre ellas cabe destacar dos palacetes que actualmente siguen en pie: la casa de Marcelino Clos y el Palacio de Laredo.

“la languidez económica y demográfica no justifica la conformación de un verdadero ensanche, al estilo de los que se están proyectando en las principales ciudades españolas del momento. Así, la extensión urbana en esta dirección se limita a la construcción de una serie de hotelitos burgueses, concebidos como casas de campo, a ambos lados del paseo de la Estación, rodeados por espacios semiconstruidos, salpicados por viviendas rurales” (Díaz, 1990, p. 80).



Fig. 2. Hauser y Menet: Tarjeta postal del Paseo de la Estación (1910). Fuente: Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

Al mismo tiempo tienen lugar otras transformaciones urbanas y paisajísticas que, si bien no fueron tan relevantes como el Paseo de la Estación, marcarán el inicio de la proliferación de fábricas en el entorno ferroviario. Así, según García Fernández surge un periodo de “tímida industrialización” en el primer tercio del siglo XX debido a su buena situación geográfica al localizarse cerca de la capital (Díaz, 1990, p. 54). De esta forma vemos cómo industrias como Forjas de Alcalá serán las primeras muestras de los que será el paisaje industrial fabril que caracterizará al eje ferroviario de Alcalá de Henares a partir de los años sesenta.

2.2. Ferrocarril y ciudad industrial (1956-1980)

Si anteriormente se venía de una economía preindustrial, se dará un proceso que cambiará por completo el rumbo de la ciudad: la industrialización. La descongestión industrial de la capital madrileña y la explosiva industrialización que sufrirá la ciudad traerá consigo grandes transformaciones económicas, demográficas, morfológicas y paisajísticas.

Esta industria se instalará en los espacios adyacentes a las vías del tren en su desarrollo longitudinal. Así, se colmatará gran parte del espacio situado junto a las vías por ambos lados y especialmente al sur, sin seguir ningún tipo de normativa reguladora que planificase la expansión urbana. Esto a su vez traerá consigo los consecuentes problemas de desconexión y mala calidad urbanística –y en consecuencia paisajística- reflejados en la actual ciudad de Alcalá de Henares. Además, hay un impresionante aumento de la población, atraída en parte por la nueva oferta de puestos de trabajo, que supondrá la construcción de nuevas viviendas, de nuevo, sin un planeamiento que lo regule. De hecho, es precisamente en estos veinte años entre 1960 y 1980 cuando se comenzará a percibir la problemática de la barrera que genera el ferrocarril en la ciudad, la cual perdura hasta la actualidad.

A partir de los años 60, y sobre todo en los años 70, con el proceso de industrialización los usos del suelo del municipio sufren intensas modificaciones, transformando aquellos destinados a actividades agrarias en suelos de uso industrial y residencial, y con ello su paisaje urbano (Galve, 1991).

Siguiendo las ideas de Galve (1991), los suelos agrarios se localizaban en las zonas llanas junto a las infraestructuras y caminos, por lo que serán estas mismas localizaciones las que más interesen a la nueva actividad industrial tanto por sus buenas condiciones de conectividad como por su favorable topografía. Así, “los cambios en el uso del suelo son de tal magnitud que hacen que, a una zona, a la que

antes se le denominaba "la fértil vega del Henares", se la pase a denominar "corredor industrial del Henares" "(Galve, 1991, p. 55).

De este modo, la industria se irá sedimentando a lo largo de la franja comprendida entre la antigua carretera CN-II y las vías ferroviarias, lugar de antiguos suelos agrarios. Es aquí donde comienzan a proliferar importantes empresas como Gal, Roca, Fiesta, Avon, Zanussi o Liade (Fig. 3). De esta forma se van ocupando parcelas de forma salpicada hasta llegar a conformarse un paisaje de grandes recintos fabriles casi infranqueables con una conectividad norte-sur completamente deficiente, convirtiéndose a su vez en lugares inhóspitos y apartados de la actividad urbana (Galve, 1991; Layuno, 2015).



Fig. 3. Construcción de la fábrica Roca junto a las vías ferroviarias (septiembre de 1958). Fuente: Archivo Servicios Aéreos Norte. www.todocoleccion.net

En este contexto, y ante la evidente hegemonía del coche por estos años, la industria se apoya principalmente en la antigua CN-II y en consecuencia, serán las fachadas que dan a esta vía las que más se cuiden su calidad visual con la idea de proyectar una sobresaliente imagen corporativa (Layuno, 2017). Por el contrario, las traseras de esas fábricas, que son las fachadas de las vías ferroviarias –es decir, los fondos de parcela– comenzarán a crecer sin ningún tipo de regulación estética, con los consecuentes problemas de percepción que aún a día de hoy siguen existiendo.

Junto al crecimiento desmedido entre los sesenta y setenta del tejido industrial, también lo hace el residencial. Así, es necesario mencionar la aparición de barrios periféricos que suelen crecer junto a las fábricas. A esto hay que sumarle la escasa calidad edificatoria, el ambiente nocivo en el que se construían las viviendas y el bajo porcentaje de dotaciones y equipamientos (Díaz, 1990; Layuno, 2015).

Además, con la construcción de nuevos puentes y subterráneos, y el aumento del tráfico ferroviario, a finales de los años setenta comienzan a eliminar los pasos a nivel, y con esto, a levantarse cerramientos a ambos lados del ferrocarril. Este hecho es crucial pues cambia completamente tanto la percepción como la movilidad en la ciudad.

Todo este conjunto de decisiones desacertadas genera un tejido urbano al que no se le permite una oxigenación entre lo construido y lo infraestructural. De esta forma, durante estos años el ferrocarril comienza a verse como una barrera en la ciudad. A su vez se genera en la percepción de las ciudadanas y ciudadanos una asociación de estos espacios a entornos desagradables y rechazados.

Con todo ello vemos cómo las vías del ferrocarril no solo actúan en este contexto como una barrera física, que de por sí dificulta la conexión con el resto de la ciudad, sino que también se presenta como una barrera social (Santos, 2007) que margina y de alguna forma desvincula a la población de estos barrios obreros –al otro lado de las vías– de la ciudad histórica.

2.3. Ferrocarril y ciudad universitaria y de servicios (1980 - 2020)

A mediados de los años setenta, el frenesí de crecimiento urbano se verá frenado por un periodo de recesión que comienza con la crisis del petróleo de 1973, dando lugar a una progresiva desindustrialización que se intentará hacer frente con la reconversión industrial y reindustrialización, así como la deslocalización de la industria a las afueras de las ciudades. Todas estas acciones se verán condicionadas por las nuevas políticas urbanísticas donde se buscaba una mejor calidad ambiental, deficiente en aquella época (Galve, 1991; Layuno, 2015). En consecuencia, se generó "un paisaje propio de la industria obsoleta, donde afloraron los restos arruinados de las edificaciones, infraestructuras de transporte e instalaciones" (Layuno, 2015, p. 20). Este escenario se presentará como una perfecta ocasión para la recalificación de esos suelos abandonados en usos residenciales, culturales y terciarios. Sin embargo, algunas intervenciones evidenciarán un ausente respeto por el patrimonio industrial, procediendo a la demolición de íntegros complejos industriales.

Esta crisis en el modelo industrial, junto con el deseo de hacer de Alcalá de Henares una ciudad de centralidad dentro del Corredor del Henares derivará, una vez más, en transformaciones urbanas y nuevas tensiones entre la infraestructura ferroviaria y el tejido urbano. Además, la instalación de la nueva universidad de Alcalá en 1977 tendrá importante relevancia en todos estos cambios.

Las problemáticas urbanas y paisajísticas pronto se verán reflejadas en las normativas que intentarán regularizar el planeamiento urbano. Así, en 1991 tiene lugar la aprobación del primer Plan General de Ordenación Urbana que ha conocido la ciudad, entrando en vigor en 1994. Este PGOU advierte que "el lamentable aspecto de la franja de la CN-II –teniendo como límite superior las vías del ferrocarril– empeora cada día, gracias a la acumulación de vertidos ilegales, basura, chabolas, ruinas, publicidad, etc." (Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1994, p.

11). Además, se apunta que es necesario mejorar la imagen que se muestra de la llegada a la ciudad, siendo preciso “preparar el territorio para que el viaje a y desde Alcalá no sea una experiencia desagradable.” (Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1994, p. 11). Hay también una alarmante preocupación por regenerar el paisaje urbano de la franja, que como bien se señala “no por ser industrial (el paisaje) tiene por qué ser horrible.” (Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1994, p. 11).

Por otro lado, durante este periodo surgen también nuevos desarrollos urbanísticos a finales del siglo XX y principios del XXI, contemplados en el PGOU, y con una importante relación con el ferrocarril: el Parque Tecnológico de La Garena, asociado al Plan Parcial de La Garena –en 1996, al oeste– y el Parque Científico Tecnológico I+D, asociado al Plan Parcial del Campus de la Universidad de Alcalá –en 2003, al este–. Estos parques tecnológicos se presentan como núcleos del desarrollo urbano que condicionarán el crecimiento de la ciudad (Layuno, 2015). Del PGOU derivan más planes parciales y especiales que repercuten en el tejido urbano y en la transformación progresiva del carácter del paisaje urbano en torno al eje ferroviario, perdiendo parte de esa concepción industrial vinculada al trazado ferroviario.

Por otro lado, a partir de la década de los ochenta se hace evidente el cierre, desplazamiento a zonas aptas y rentables, y demolición progresiva de un importante número de fábricas a consecuencia de la desindustrialización (Layuno, 2015). Este proceso no es inmediato, sino que sucede de forma diacrónica, generando en el tiempo la aparición de edificios abandonados y vacíos industriales, “sin dejar rastro de su maquinaria y archivos de empresa, privándonos de la conservación de la memoria del trabajo” (Layuno, 2017, p. 215).

De esta forma, en Alcalá de Henares encontramos claros ejemplos de negligencia hacia la conservación de construcciones singulares donde se nos ha arrebatado una parte del patrimonio industrial –con una notable calidad arquitectónica– que dotaba de carácter e identidad a su paisaje urbano y por tanto participaban en el imaginario colectivo

de la historia del municipio. Así, lo expuesto anteriormente busca ayudar a comprender el legado histórico de la ciudad y los elementos que conforman su paisaje.

El estudio del diálogo diacrónico entre ferrocarril y ciudad, y el paisaje a lo largo de tres frases –que parecen ser relativamente distinguibles en la trama urbana– nos servirá a continuación para entender de dónde proceden ciertos escenarios y problemáticas del panorama actual de Alcalá de Henares.

3. Metodología de análisis del paisaje urbano-ferroviario de Alcalá de Henares en el contexto actual

3.1. Antecedentes

Para empezar, resulta pertinente explicar qué entendemos por paisaje desde una concepción contemporánea. Así, según el Convenio Europeo del Paisaje, “por “paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (Convenio Europeo del Paisaje, 2000, p. 2). Por otro lado, lo que plantea el término de Paisaje Urbano Histórico, muy relacionado con lo que se presenta en el Convenio Europeo del Paisaje, es la importante relación entre la morfología de la ciudad con el conjunto de aspectos sociales que se van acumulando de forma sucesiva en la ciudad, abordando cuestiones como la conservación urbana:

“El Paisaje Urbano Histórico, de acuerdo con la definición del Memorándum de Viena, destaca la relación entre la forma física y la evolución social, definiendo la ciudad histórica como un sistema que integra elementos naturales y artificiales, en un continuo que representa la superposición de los diferentes aspectos de la historia. La base del Paisaje Urbano Histórico es el reconocimiento de las diversas manifestaciones culturales, lo que supone también una interpretación positiva de las dinámicas sociales y económicas como factores de cambio y adaptación de los valores y formas urbanas” (Bandarin y Van Oers, 2014, pp. 109, 110).

Esto viene a decirnos que la ciudad, y en consecuencia su patrimonio, no es algo estático, sino que debe evolucionar y adaptarse al igual que lo hace la sociedad. Por tanto, lo que sugiere es la aceptación de esta superposición de las diferentes expresiones culturales a lo largo de la historia, pues son las que precisamente ayudan a moldear el tejido y la imagen de la ciudad (Bandarin y Van Oers, 2014). Teniendo estos conceptos claros, nos centramos ahora en el paisaje propio del entorno ferroviario. En primer lugar, conviene recordar el gradual abandono que ha sufrido la infraestructura ferroviaria, y en consecuencia, el cierre, abandono y demolición de edificaciones – principalmente industriales– vinculadas a ellas, que se han convertido poco a poco en espacios residuales donde se acumulan todo tipo de vertidos. Solà Morales presenta estos espacios como “terrain vague” (Solà, 2002).

Entre otros, éste es uno de los principales motivos por los que la imagen del ferrocarril en las ciudades no parece ser algo por lo que la ciudadanía sienta simpatía. Como respuesta a esto, surge un sentimiento generalizado en la sociedad donde el soterramiento parece ser una buena solución que elimina este problema en las ciudades (González et al., 2013). Sin embargo, las palabras del doctor en Arquitectura, Manuel Saravia son claras ante este planteamiento:

“Es preferible una ciudad que hace sitio a sus elementos estructurales, los integra y los muestra, a otra que los oculta, esconde, rechaza. En este sentido parece preferible, igualmente, ver el ferrocarril que esconderlo. Ver el ferrocarril desde la ciudad; y yendo en tren, ver la ciudad que atraviesa. La idea orgánica de la ciudad, capaz de integrar sus principales elementos, es preferible a la segregadora” (Saravia, en González et al., 2013, p. 86).

Es en este momento cuando introducimos un concepto crucial para abordar la problemática desde una perspectiva integradora: la refuncionalización. Así, partiendo de una mirada patrimonial y ambiental, es posible recuperar edificios obsoletos y transformarlos en otros nuevos que satisfagan las necesidades actuales de la población sin

perder parte de su identidad previa a la intervención, es decir, buscando un “equilibrio entre tradición e innovación” (Monclus et al., 2013, p. 27).

Con todo esto presentado, es necesario reflexionar sobre el caso de estudio y la aplicación de estos conceptos planteados en Alcalá de Henares. ¿Cómo se materializan todos ellos en la ciudad alcalaína?

El eje ferroviario de Alcalá de Henares, aunque no presenta un valor excepcional como eje –pues no contiene intervenciones que brillen por su monumentalidad– sí que muestra aspectos patrimoniales e históricos de valioso interés, algunos de ellos ya tristemente borrados como el caso de la estación decimonónica. Estas muestras parecen merecer ser conservadas, reutilizadas y rehabilitadas, siendo incorporadas en estrategias integrales que mejoren la conectividad en la ciudad, al igual que la imagen de la zona. De esta forma, se buscaría cambiar la percepción negativa que, como veremos, se tiene actualmente de todo el entorno próximo a la línea del ferrocarril. El objetivo de este propósito pretendería suavizar la condición de barrera que actualmente sigue generando el ferrocarril.

El paisaje por el que atraviesa el ferrocarril es diferente a lo largo de todo el ámbito urbano, y, por lo tanto, presenta problemáticas, oportunidades e identidades diferentes, las cuales hay que analizar y estudiar para poder plantear soluciones realistas, que se adapten a los casos concretos sin perder de vista la importancia de preservar la memoria histórica del lugar.

Mantener las infraestructuras y edificaciones, siempre y cuando se encuentren en un buen estado estructural, es bueno por dos motivos. Por un lado, se preserva el patrimonio histórico y cultural de la zona, donde no se oculta su pasado ferroviario e industrial, sino que se pone en valor introduciendo nuevos usos acordes a las circunstancias actuales. Por otro, la rehabilitación es la práctica más sostenible. Así lo explica el profesor Gunther Moewes (1997, en Monclus et al., 2013),

quien expone que, por contra, el hecho de edificar de cero supone un gran coste energético.

De esta forma, nos damos cuenta de que Alcalá de Henares presenta un patrimonio industrial que ha marcado no solo la historia socio-económica, sino que ha condicionado el crecimiento urbano, al igual que su paisaje actual (Layuno y Pérez, 2016). Así, vemos cómo antiguas fábricas que en el siglo pasado se mostraban como grandes escaparates del prestigio y la innovación, actualmente se encuentran olvidadas en la mayoría de los casos.

La producción fabril se aleja de la ciudad, dejando grandes áreas y edificios prácticamente abandonados, sin uso y, por tanto, degradando su imagen, con el correspondiente rechazo que ello supone. Con este análisis se busca, entre otras cosas, ver cuáles son esos espacios que necesitan ser reactivados, esta vez con actividades adaptadas a las necesidades de la Alcalá de Henares del siglo XXI.

3.2. Metodología

El ámbito de estudio comprende una escala urbana dentro del término municipal de Alcalá de Henares. A partir de aquí se desciende al análisis de cada uno de los tramos entendidos en sentido longitudinal o de eje y transversal. En primer lugar, se realiza una delimitación del área de análisis de aquellos espacios que tengan un grado de afección por parte del ferrocarril.

- Desde el punto de vista espacial, el eje lineal se ha estructurado en varios sectores que se identifican con distintas etapas históricas. Así, a partir de la evolución urbana y paisajística estudiada, se enuncian 3 ciclos históricos o fases principales (Fig. 4). Estos ciclos históricos se manifiestan de forma física en los desarrollos urbanos de la línea, que se pueden definir de manera aproximada, con independencia de que en cada delimitación física pueda coexistir diacróni-

camente actuaciones y desarrollos que comprendan los tres ciclos temporales. Las fases son: fase histórica, fase industrial y fase universitaria-servicios. Como se puede observar en el plano, las fases no son sucesivas morfológicamente:

- Fase histórica: Se localiza en el centro, al sur del eje.
- Fase industrial: Se ubica en el oeste, al sur del eje ferroviario; en el centro, al norte de las vías; en el este, al sur del eje y en menor medida al norte del mismo, junto a la autovía A2.
- Fase universitaria-servicios: Se encuentra al oeste, al norte de las vías ferroviarias y al este, también al norte del eje, a excepción del área que ocupa el tejido correspondiente a la fase industrial mencionada anteriormente.

El siguiente paso es definir los tramos de análisis, los cuales se han establecido a partir de la agrupación de aquellos espacios con características similares. Cada tramo permite un análisis lineal como eje de comunicación, pero también una lectura transversal, que incluye los elementos adyacentes a las vías del ferrocarril y una segunda banda de piezas y tejidos que se encuentran vinculados al ferrocarril por su cercanía, permitiendo así analizar los tejidos y el paisaje que éstos conforman a ambos lados del eje.

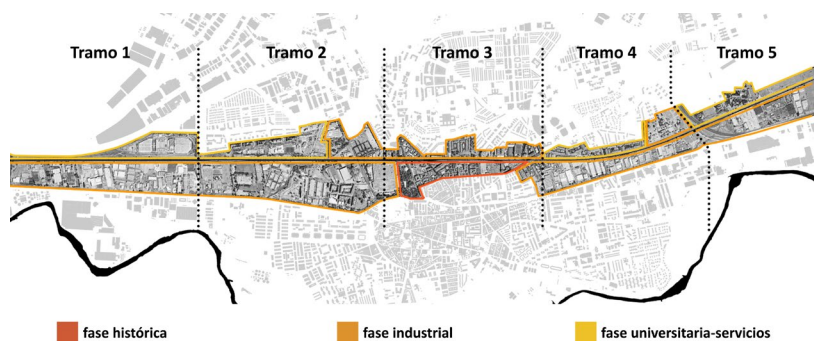


Fig. 4. Plano de fases y tramos de análisis, donde coexisten tejidos de diferentes fases.
Fuente: Elaboración propia a partir de imagen de Google Earth.

- De esta forma, se definen un total de 5 tramos (Fig. 4) donde, en cada uno de ellos conviven áreas pertenecientes a las tres fases históricas enunciadas anteriormente. Es decir, en cada tramo encontramos episodios sincrónicos donde dialogan las distintas fases. Así, pasamos a caracterizar los diferentes tramos:
 - a. Tramo 1: Área principalmente productiva, sin existencia de tejido residencial.
 - b. Tramo 2: Área en proceso de recalificación de suelos industriales en residenciales al sur. Al norte se encuentra el barrio La Garena con un importante tejido residencial.
 - c. Tramo 3: Área con edificaciones de baja calidad (vivienda obrera) y muy próximas a las vías ferroviarias.
 - d. Tramo 4: Área industrial-comercial al sur. Zona norte caracterizada por la construcción de viviendas unifamiliares en el borde de la vía.
 - e. Tramo 5: Área carente de tejido residencial. Al norte se ubica el Campus Universitario y el sur está conformado por complejos comerciales e industriales.

Por otro lado, a la hora de abordar el análisis, se hace tratando de atender especialmente a la parte simbólica e intangible de esos lugares que residen en el imaginario colectivo de las ciudadanas y ciudadanos (López et al., 2020). De esta forma, en cada tramo se realizará un análisis del paisaje construido y otro del paisaje social.

Todo ello se lleva a cabo a partir de la elaboración de una tabla de indicadores que se exponen a continuación. La siguiente tabla ha sido elaborada a partir de la revisión bibliográfica de las metodologías de análisis de diferentes autores (López et al., 2020; Nogué et al., 2019), extrayendo aquellos parámetros que resultaban pertinentes para realizar el estudio, junto con otros nuevos, como aportación propia, para abarcar el tema concreto de estudio: el paisaje urbano-ferroviario.

Grupo	Código	Indicador	Descripción
01. Indicadores del paisaje construido	01.1	Tipología y calidad de estación	Evaluación de los edificios de viajeros
	01.2	Calidad y conservación de bienes culturales y patrimoniales	Identificación y evaluación de los bienes culturales y patrimoniales.
	01.3	Hitos urbanos/valores perceptivo - visuales	Identificación y evaluación de hitos urbanos en la ciudad y de situaciones y cualidades perceptivas.
02. Indicadores del paisaje social	02.1	Nivel de satisfacción estética del paisaje	Evaluación del grado de agrado o rechazo que genera el paisaje en la ciudadanía.
	02.2	Nivel de sensibilización social del paisaje	Evaluación del grado en que la ciudadanía muestra preocupación frente a cuestiones negativas que presente el paisaje.
	02.3	Usos sociales del paisaje	Evaluación del grado en que se producen o no relaciones sociales en el paisaje.
	02.4	Sensación de seguridad	Evaluación del grado de seguridad que proyecta el paisaje en la ciudadanía.

Fig. 5. Tabla de indicadores de análisis del paisaje urbano-ferroviario en Alcalá de Henares. Fuente: Elaboración propia a partir de López et al. (2020); Nogué et al. (2019).

Después, se elabora un plano (Fig. 6) –en el cual se diferencian los cinco tramos– donde se representan simultáneamente los resultados del análisis del paisaje construido y del paisaje social. El plano a su vez va acompañado de una serie de dibujos (Fig. 7) que pretenden representar los diferentes paisajes que se reproducen a lo largo del eje e

identificar las distintas situaciones. Una vez explicado esto, pasamos a ver en qué consiste cada uno de los dos análisis realizados.



Fig. 6. Plano de análisis del paisaje construido y del paisaje social de Alcalá de Henares. Fuente: Elaboración propia.

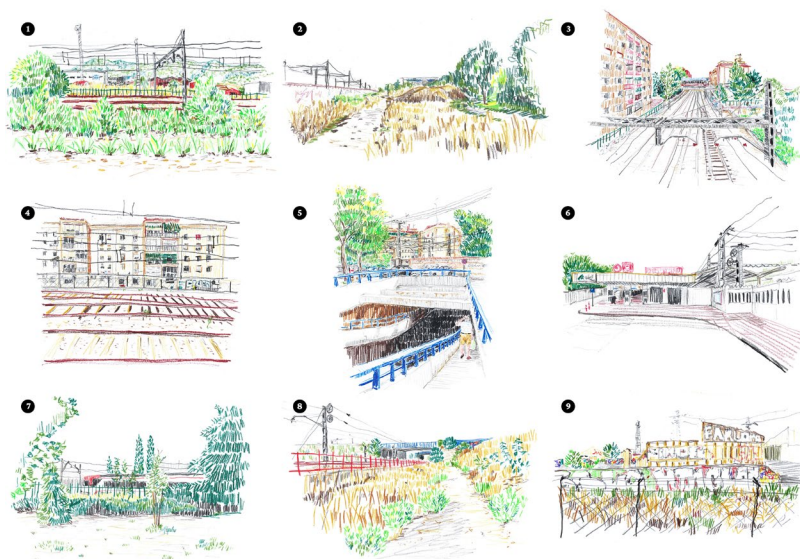


Fig. 7. Selección de dibujos de algunos de los diferentes paisajes en torno al eje ferroviario de Alcalá de Henares. Fuente: Elaboración propia.

En primer lugar, el objetivo del análisis del paisaje construido es el de diagnosticar e identificar aquellos elementos del paisaje que se manifiestan como identitarios, bien por su pasado histórico, bien por su relevancia en la trama urbana actual. Por otro lado, también se analizan los aspectos visuales perceptivos más destacables a lo largo del eje ferroviario. De igual forma, el análisis parte del entendimiento de las estaciones como edificaciones relevantes para este estudio, por lo que

su evaluación se incluye en este apartado. En cuanto a la identificación de los bienes patrimoniales y culturales, se recurre al Catálogo de bienes y espacios protegidos del *Avance de la Revisión del Plan General de Ordenación Urbana* del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Por otro lado, para el análisis del paisaje social se ha realizado un análisis in situ perceptivo. Simultáneamente, se he llevado a cabo un mapa colaborativo desde el servicio Google My Maps de Google (Fig. 8). Este mapa ha consistido en una encuesta interactiva donde personas de diferentes edades que residen en Alcalá han contestado a una serie de preguntas mediante la señalización de sus respuestas en un plano. Estas preguntas derivan de los parámetros previamente definidos en el segundo grupo de la tabla de indicadores. De esta forma, se recogen un total de 748 respuestas de 42 personas que han participado en este plano. Para su realización han intervenido personas de entre 21 y 61 años, con un predominio de participación de la población más joven debido al formato de la encuesta.

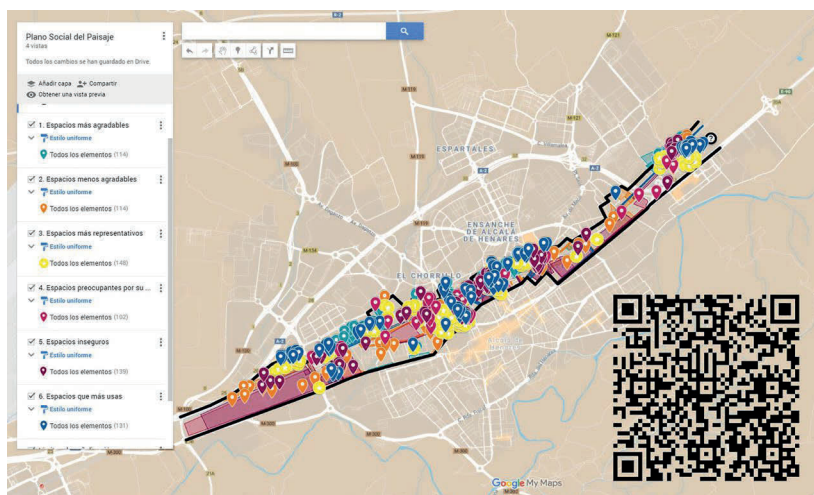


Fig. 8. Imagen del proceso metodológico y código QR para acceder al plano colaborativo de análisis del paisaje social, urbano-ferroviario en Alcalá de Henares.

Fuente: Elaboración propia a partir de GoogleMyMaps.

3.3. Resultados

A continuación, pasamos a estudiar los resultados principales del análisis realizado que afectan a la totalidad de los tramos.

Una de las principales cuestiones resultantes al estudiar el plano de análisis es la sucesión continua de espacios percibidos como desagradables, que a su vez se corresponden con espacios de inseguridad percibidos en la mayoría de los casos por las mujeres que participaron en el plano colaborativo. Esto supone un alarmante problema al condicionar la forma en la que los usuarios, y especialmente las usuarias, se mueven por la ciudad. Por lo tanto, nos encontramos ante una movilidad urbana sesgada por el género debido a la aparición de estas barreras que como venimos hablando, más allá de materializarse físicamente, también se manifiestan de forma invisible a nivel social.

La mala configuración urbanística de los espacios adyacentes a las vías ferroviarias, tanto por cuestiones puramente morfológicas de diseño como por la ausencia de actividades para que estos espacios puedan ser utilizados parecen ser las principales causas de este suceso. Así, se convierten en paisajes inhóspitos e inseguros donde se genera una imagen de rechazo asociada al entorno ferroviario.

En relación con lo anterior, se diagnostica una completa desconexión de tramas norte-sur respecto al eje ferroviario, que se acentúa a medida que nos alejamos al este y al oeste respecto del centro de la ciudad. Esta desconexión se refleja tanto en el ámbito morfológico como en el funcional y paisajístico. Una de las causas de esta disociación de tejidos urbanos puede deberse al crecimiento a saltos que ha tenido la ciudad, pues salvo en casos puntuales, no existe una correspondencia norte-sur de fases coetáneas (fase histórica, fase industrial, fase universitaria-servicios).

Además, hay un claro problema con los pasos a nivel. Por un lado, la totalidad de ellos se han diagnosticado como infraestructuras que se encuentran en un deteriorado estado de conservación a la vez que se

consideran espacios desagradables estéticamente e inseguros. Por otro lado, algunos de ellos presentan de base una errónea inserción en la trama urbana, por lo que sería necesario su revisión y replanteo. Además, ninguno de ellos parece presentar algún rasgo valioso que lo dote de carácter.

En lo que respecta a la estación de Alcalá de Henares, se trata de una estación de tipo fondo de saco, es decir, no pasante (Santos, 2007). Esto supone un inconveniente puesto que esta tipología limita la movilidad urbana. En cuanto al carácter del edificio, se trata de un elemento escondido en la trama urbana, sin rasgos que doten de identidad a la edificación, y, en consecuencia, a todo el entorno de la estación. Además, la calidad arquitectónica es baja, pues el edificio se encuentra deteriorado. Ante eso, resulta sorprendente cómo se pudo demoler la antigua estación decimonónica, la cual por el contrario sí presentaba un valor estético y patrimonial.

Finalmente, algo que llama especialmente la atención es que los espacios que se han visto que son más frecuentados y percibidos como agradables corresponden, en un elevado porcentaje, a los grandes centros comerciales que se ubican en las proximidades del eje ferroviario. Esta cuestión nos invita a reflexionar sobre la prioridad en el tratamiento urbanístico que se le da en la ciudad a los espacios de consumo, en lugar de buscar una potenciación de lugares tanto estanciales como de tránsito existentes en el espacio público.

4. Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos, se plantea un escenario desde el cual reflexionar sobre las formas más adecuadas de intervenir en la ciudad teniendo en cuenta lo estudiado en este trabajo. Así, se deben buscar intervenciones que integren no solo las vías ferroviarias, también todo el paisaje industrial obsoleto, actualmente desapacible y sin actividad. También se debe intervenir bajo la premisa de que el ferrocarril no supone un problema en la ciudad en sí, sino que éste

deriva de malas prácticas en la gestión de la planificación urbana (Santos, 2007). Se debe partir, por tanto, de la base en la que el ferrocarril es un elemento que dota de complejidad y supone un claro elemento cultural en la ciudad, pues se manifiesta como un indiscutible testigo de la memoria histórica e industrial de Alcalá de Henares. Es por ello que el soterramiento en una ciudad con tanta identidad como es el caso de Alcalá no sería la solución más adecuada y empática con su pasado, además de parecer una solución inviable económicamente.

Por el contrario, lo verdaderamente interesante y enriquecedor es mejorar la calidad paisajística urbana, con paisajes propios rebosantes de identidad, sin intentar generar otros nuevos completamente ajenos a la ciudad, sino más bien corrigiendo aquellos aspectos negativos y potenciando los que se presenten como una oportunidad de mejora.

Con todo lo anterior expuesto, resulta pertinente plantear sugerencias para futuras líneas de intervención en la ciudad que mejoren su calidad paisajística y perceptiva, a partir del conocimiento adquirido en el desarrollo de este texto. Parecería utópico plantear una solución global y perfecta donde la problemática desapareciera por completo.

Lo que sí se puede proponer es la realización de intervenciones puntuales, bajo un urbanismo quirúrgico (González et al., 2013), empezando por los puntos más conflictivos. Así, poco a poco se conseguiría mejorar estas áreas, y en consecuencia despertar el interés de las y los habitantes por los espacios del entorno ferroviario.

Como hemos visto, el paisaje urbano evoluciona con su sociedad, y la práctica de la conservación urbana no significa una protección estática, sino que es algo flexible, a partir de la cual intervenir en los elementos donde sea necesaria una mejora. Todo ello siempre bajo el prisma del respeto por la identidad y potenciación de aquellos aspectos que merezcan ser puestos en valor. Por lo tanto, se plantean las siguientes líneas de intervención (Fig. 9):

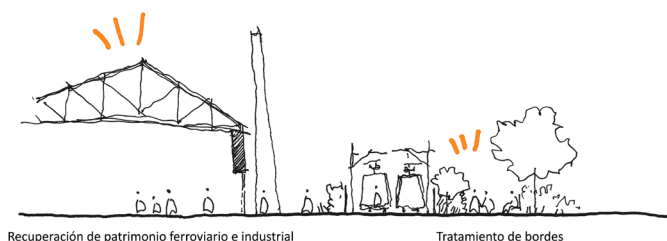


Fig. 9. Diagrama del modelo de intervención de integración: tratamiento de bordes y recuperación del patrimonio. Fuente: Elaboración propia.

4.1. Espacio público, vacíos urbanos y patrimonio inactivo.

Una clara línea de intervención consiste en el tratamiento y mejora del espacio público y residual en el entorno próximo de las vías ferroviarias. Esto se consigue, entre otras acciones, introduciendo nuevas actividades que consigan activar el borde.

Por otro lado, algo crucial para mejorar la problemática, tanto a nivel morfológico-funcional como paisajístico, es la introducción en las propuestas del tejido industrial inactivo que se localiza vinculado a las vías ferroviarias, es decir, practicar la rehabilitación y la refuncionalización. De esta forma tenemos tres claras edificaciones a tener en cuenta, dos de ellas actualmente sin uso (parcialmente Roca, y los Silos) y la tercera a la espera de ser recalificada como uso mixto (Química Sintética). Así, estas edificaciones deben reactivarse con el fin de crear nuevas centralidades en el tejido urbano, que potencien a su vez nuevas actividades en su entorno.

4.2. Conectividad

Uno de los principales problemas de la relación ciudad-ferrocarril, aparece como hemos visto en los pasos transversales. Ante esta situación, en futuras intervenciones será necesario pensar sobre la conveniencia o no de conservación de éstos. Es imprescindible realizar un ejercicio de reflexión sobre cuáles de ellos presentan elementos que

merezcan la pena ser conservados o si, por el contrario, existen pasarelas o pasos subterráneos carentes de cualquier tipo de identidad, además de suponer un obstáculo para el desarrollo de la ciudad.

En cuanto a los paseos paralelos a las vías del ferrocarril, en primer lugar, se apunta de manera genérica la necesidad de mejorar la calidad morfológica, funcional y estética de los mismos, donde éstos deberían destinarse al peatón y la bici, pues son una forma eficiente de potenciar actividades en los entornos próximos a las vías ferroviarias.

4.3. Conectividad a través del espacio público, vacíos urbanos y patrimonio inactivo.

Como última línea de intervención, analizando las dimensiones y localización del espacio público, vacíos urbanos, y patrimonio inactivo, resulta razonable la viabilidad de crear un tejido asociativo que articule estos espacios, a ambos lados de las vías. Con esta práctica, a largo plazo, se conseguiría, por un lado, una mejora en la morfología y funcionalidad de la trama urbana en relación al ferrocarril. Por otro, gracias a esta mejora en la conectividad, a la creación de nuevas centralidades y a la introducción en la zona de nuevas actividades, se añadiría un grado más de vitalidad a la ciudad. Así, posiblemente también se mejoraría tanto la calidad como la percepción del paisaje urbano-ferroviario.

En definitiva, quizás la única manera de corregir estos problemas, desde la disciplina urbanística, deba partir de una consideración de la memoria colectiva de la ciudad, y así hacer de este eje, junto con sus espacios adyacentes, un entorno que se comporte como un agente más que participe activamente en el funcionamiento de la ciudad. Esto no solo resultaría beneficioso para el entorno ferroviario, sino que la ciudad también obtendría un beneficio de ello, consiguiendo una suerte de simbiosis donde se revirtiese de una vez el "dar la espalda" a las vías. Quizás de esta forma se consiga convertir estos espacios, ahora

rechazados y desolados, en puntos de atracción, alcanzando así una reconciliación urbana y paisajística.

5. Bibliografía

- Ayuntamiento de Alcalá de Henares. (1994). *Plan General de Ordenación Urbana de Alcalá de Henares. Memoria de Ordenación*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Bandarin, F., y Van Oers, R. (2014). *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Madrid: Abada Editores.
- Benevolo, L. (1977). *Diseño de la ciudad. Vol. 5, El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Capel, H. (2011). *Los ferrocarriles en la ciudad. Redes técnicas y configuración del espacio urbano*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles.
- Consejo de Europa (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia.
- Costa, J. (2006). Ferrocarril, ciudad y territorio. Miradas desde la pintura y el grabado (1844 - 1914). *IV Congreso De Historia Ferroviaria*. Málaga.
- Díaz, M. (1990). *Diferenciación socioespacial en la ciudad de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Galve, A. (1991). *La función industrial en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- González, M., Ortiz, C., Benito, F., y Muñoz, B. (2013). *Paisaje y ferrocarril en el valle del Guadalquivir. Recuperación de entornos ferroviarios en la provincia de Córdoba*. Consejería de Fomento y Vivienda.
- Layuno, M. Á. (2013). Paisajes urbanos de la industria. Apropiaciones estéticas y conservación patrimonial. *ARTE Y CIUDAD: Revista de Investigación*, 3.1, 641-679. doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.1.303
- Layuno, M. Á. (2015). Desarrollo industrial y crecimiento urbano en el siglo XX. En Valle, J. (Ed.) *Evolución histórica del urbanismo complutense*. (pp. 229-260). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.
- Layuno, M. Á. (2017). Arquitectura y paisaje de la industria moderna en Alcalá de Henares. *Cuaderno De Notas*, (18), 199-217. doi.org/10.20868/cn.2017.3608
- Layuno, M. Á., Pérez J.V., y Alcalá de Henares Ayuntamiento. (2016). *Patrimonio industrial en las periferias urbanas*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- López, M., Tejedor, A., y Linares, M. (2020). Indicadores de paisaje: evolución y pautas para su incorporación en la gestión del territorio. *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales*, 52(206). doi.org/10.37230/CyTET.2020.206.01
- Maderuelo, J. (2010), El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, 71(269), 575-600. doi.org/10.3989/estgeogr.201019

- Monclús, F. J., López-Mesa, B., y de la Cal, P. (2013). *Repensar Canfranc. Taller de rehabilitación urbana y paisaje, 2012*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Mumford, L. (1979). *La ciudad en la historia: Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Infinito.
- Muñoz, M. (2020). Alcalá de Henares y el ferrocarril: Una visión de largo plazo. En Muñoz M. (Ed.). *Alcalá de Henares y el ferrocarril. 160 años de economía y sociedad*. (pp. 9-20). Alcalá de Henares: Concejalía de Cultura, Turismo, Universidad, Casco Histórico y Festejos, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Nogué, J., de San Eugenio, J., y Sala, P. (2019). La implementación de indicadores de lo intangible para catalogar el paisaje percibido. El caso del Observatorio del Paisaje de Cataluña. *Revista de Geografía Norte Grande*, 72, 75-91. [dx.doi.org/10.4067/S0718-34022019000100075](https://doi.org/10.4067/S0718-34022019000100075)
- Sánchez, M. V. (2015). Actuaciones y transformaciones urbanas decimonónicas. La llegada del ferrocarril y el primer ensanche. En Valle, J. (Ed.). *Evolución histórica del urbanismo complutense*. (pp. 185-227). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.
- Sánchez, M. V. (2020). La llegada del ferrocarril. En Muñoz M. *Alcalá de Henares y el ferrocarril. 160 años de economía y sociedad*. (pp. 21-55). Alcalá de Henares: Concejalía de Cultura, Turismo, Universidad, Casco Histórico y Festejos, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Santos, L. (2007). *Urbanismo y ferrocarril. La construcción del espacio ferroviario en las ciudades medias españolas*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles.
- Seta, C. de (2002). *La ciudad europea del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid: Istmo.
- Solà-Morales, I. de (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

